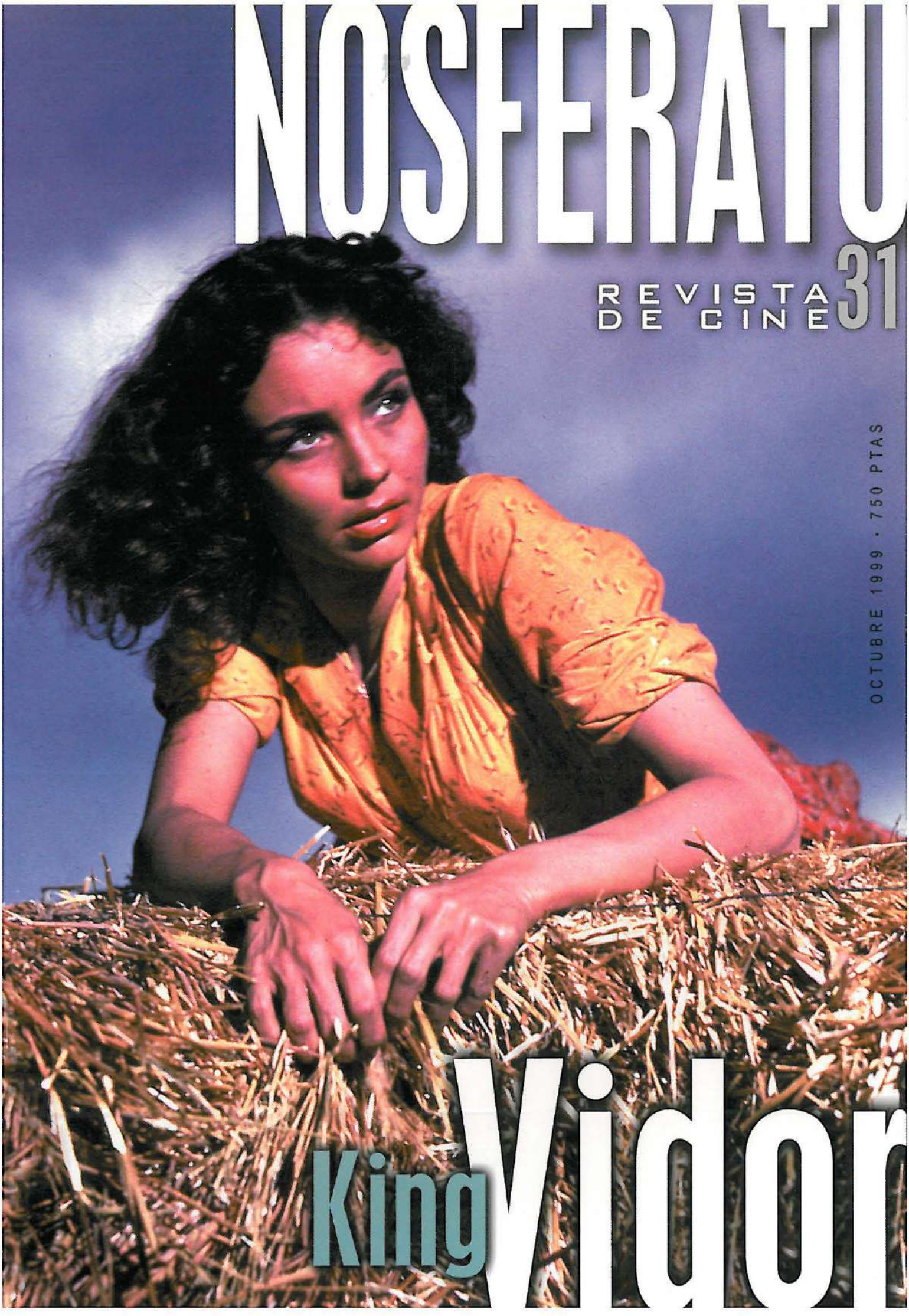
NOSFERATU

REVISTA DE CINE 31



OCTUBRE 1999 · 750 PTAS

King Vidor

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

ÍNDICE

LARROTXENE Kultur Etxeko Liburutegia

King Vidor o la capacidad de asombro. 4
Tag Gallagher

King Vidor, la apoteosis del individualismo. 14
Jesús Angulo

Algo más que un árbol. 37
Carlos Losilla

La ética del trabajo en el cine de King Vidor. 44
José Enrique Monterde

La tentación de la metrópolis: lo urbano y lo comunal en el cine de King Vidor. 51
Àngel Quintana

King Vidor en las encrucijadas del melodrama. 59
Pablo Pérez / Javier Hernández

Western y compromiso. En los confines del western. 70
Antonio Santamarina

La gran desilusión. 78
Ricardo Aldarondo

La revolución del metrónomo y la música silenciosa. 83
Quim Casas

Una película sin malo. 90
Fernando Fernán-Gómez

La guerra y la paz, el campo y la ciudad. 92
José María Latorre

Bibliografía. 97
Carlos Losilla

Filmografía. 100
Dolores Devesa / Alicia Potes

Abstracts 109

Índices 112

Dirección:
DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Donostia Kultura,
Jesús Angulo y Sara Torres

Fuentes iconográficas:
The Kobal Group, Donostia Kultura

Traducciones: Bitez

Diseño, maquetación, portada, digitalización de imágenes y arte final:
Art&Maña

Agradecimientos:
Alex Marsé
Montse Zarco
THE KOBAL GROUP

Fotolitaje: VideoCys

Imprime: Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg: SS-733-89

I.S.S.N.: 1131-9372

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA
SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34) 943 48 11 57
Fax: (34) 943 43 06 21
E-mail: cinema_cinema@donostia.org

DISTRIBUYE
PAIDÓS
Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: 93 200 01 22

King Vidor o la capacidad de asombro

King Vidor-ek laguntza oso esanguratsua eskaini zuen zinema demokratizatzeko, izan ere bere filmeak eta beste hainbat aitzindarirenak abiapuntutzat harturik. Chaplin esate baterako, zinema bera kaleko jendearen arte bilakatu baizen, bertako pertsonaia eta egoeretan zegokien isla ikusten baizuten.

Tag Gallagher

¿Quién es el mejor cineasta de la historia?". Si se hubiera hecho un sondeo allá por 1929, la corona hubiera recaído con toda seguridad en King Vidor, un tejano de alcurnia. Pese a que hoy en día solamente perdura en la memoria de los *"happy few"*, los éxitos de King Vidor, frecuentes en sus setenta y un años de carrera cinematográfica, son el máximo exponente del cine estadounidense.

Con la presentación de **Aleluya** (*Hallelujah*) en 1929, precedida por **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925) y **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928), comenzó a extenderse la opinión de que Vidor había conseguido hacer realidad el sueño de popularizar el cine, convirtiéndolo en un arte hecho por y para la gente.

Vidor fue el Spielberg de los años veinte. Los beneficios obtenidos con **El gran desfile** bastaron para dar notoriedad a la Metro-Goldwyn-Mayer. Además, Vidor fue la vanguardia de los años veinte. **...Y el mundo marcha** es un despiadado y crudo melodrama que trata sobre la desesperación de la clase media, filmado con cámaras invisibles en las calles de Nueva York, y que se consagró como uno de los hitos de la poesía del cine mudo, a la altura de **El acorazado Potemkin** (*Bronenosez Potemkin*, 1925) de Eisenstein, de **Amanecer** (*Sunrise*, 1927) y **Tabú** (*Tabu*, 1931) de Murnau y de **Luces de la ciudad** (*City Lights*, 1930) de Chaplin. De **...Y el mundo marcha** surgiría la inspiración para las películas del neorrealismo italiano, dieciséis años más tarde. Como los italianos, Vidor dio a luz una realidad virtual que se podía palpar en la sala, y que no es una realidad pasiva, ni el mero espectáculo de una película, sino un diálogo que nos impulsa a unirnos en comunión y que hace aflorar nuestras ansias de cambiar el mundo.

...Y el mundo marcha no se conforma con "capturar" la realidad cotidiana de las clases pobres de la gran urbe, sino que les obliga a comprender el sentido de la vida, y además lo hace desde un punto de vista populista. Por esta razón, **...Y el mundo marcha** no fue sólo una proclama política: el hecho de que se exhibiera y de que se viera constituía una acción política para introducir un "nuevo realismo" en nuestra percepción de la vida. Del mismo modo, **Aleluya** no se conforma con capturar la vida rural negra, mezclando géneros como el documental, el melodrama, la música y la coreografía. En realidad, se trata de la primera obra relevante que abarca con seriedad la realidad de la población negra y también la primera en incluir actores de color en el reparto (Daniel L. Haynes y Nina Mae McKinney) que desempeñan un papel de seres humanos reales, alejado de los estereotipos. Impuso la realidad negra en la cultura estadounidense. Con ocasión de su estreno en Nueva York, la revista *Variety* (la principal publicación del mundo del espectáculo) le dedicó nada menos que tres críticas. En su estreno en París, *La Revue du Cinéma* (precursora de los *Cahiers du Cinéma*) reunió a un grupo de gurús culturales para rendirle homenaje en cuarenta y dos páginas de turbadas reacciones. El redactor-jefe estableció la tónica afirmando: *"**Aleluya** es la película más bella que hayamos visto jamás"*.

No existe rastro alguno de condescendencia en ninguna de las dos películas: ni en **Aleluya** respecto a los negros pobres del medio rural, ni en **...Y el mundo marcha** respecto a los blancos pobres de la urbe. Con un irónico respeto legado de Stendhal, Vidor desenmascara las fobias y locuras de sus personajes y les sigue en su camino en busca del equilibrio entre las fuerzas de la vida, que nos amenazan con reprimirnos y convertirnos en lo que somos: religión, educación, clase social, nivel económico, en todos los que intentan engañarnos y explotarnos, robarnos nuestras propias pasiones. Las obras de Vidor son la más sincera imagen iluminista de la democracia ilustrada, que emerge como un producto de la percepción creciente por "cada" individuo de su ser y de su entorno. Antiguamente, sólo una ínfima parte de la sociedad -los "mandarines", en efecto- aprendían a leer, a contar o a proceder de modo científico, a crear leyes, poesía, música, pintura, escultura o arquitectura. Pero en 1929, la sociedad esperaba que todos nosotros hubiéramos recibido una educación, desarrollando al máximo nuestro potencial, puesto que era la única forma de evitar las guerras futuras y de instaurar una sociedad más justa. Las películas eran el fruto de esta revolución industrial y cultural, o más bien su reflejo, y de ahí la vitalidad del primer cine estadounidense. Sus protagonistas son siempre gente corriente que se debate entre persecuciones, películas del oeste, astracanadas, melodramas urbanos y rurales, coronados por el complejo e inacabable vagabundo de Chaplin, el máximo exponente del héroe de la calle, y en las peculiarmente "americanas" películas de Vidor.

El público se veía reflejado a sí mismo en **El gran desfile**, estrenada siete años después de la Primera Guerra Mundial. Al enfrentarse cara a cara con lo que habían hecho, con lo que les había tocado vivir, todo tenía sentido, tenía un valor, como si se rebelaran contra su propia inanidad destapada. La imagen de la guerra desde la perspectiva de la gente corriente, no de los generales, ni siquiera de los héroes, constituía un giro radical en la actitud respecto a la guerra. El público italiano atravesó una experiencia similar después de la Segunda Guerra Mundial con el estreno de **Roma, ciudad abierta** (*Roma città aper-*

ta, 1945), porque Rossellini supo adoptar la política de Vidor.

Vidor modificó los mitos de la guerra y los desvió hacia una visión iluminista de la democracia (a saber, que la educación es el camino hacia la utopía) tan propia de los movimientos populistas de entreguerras. Las imágenes de Vidor proclamaron esta visión con tal intensidad que lograron penetrar en la conciencia nacional. Así, con sesenta y tres años, el pintor Andrew Wyeth -que inmediatamente nos viene a la mente al evocar a la pintura estadounidense- había visto **El gran desfile** ciento ochenta veces (literalmente). Sus obras más célebres, proclamaba, son evocaciones de las imágenes de Vidor, a veces voluntarias, a menudo involuntarias (1). ¿Qué misteriosa afinidad vinculaba a Wyeth con **El gran desfile**?

Pero hay otros realizadores que también describen la realidad estadounidense. Howard Hawks evoca la América de la aristocracia impía, Raoul Walsh la del proletariado impío, John Ford la de la clase católico-irlandesa emergente. De entre los directores de la generación de King Vidor nativos de los Estados Unidos, lo que llama la atención es la silenciada oposición entre la intensidad religiosa de un grupo (Vidor, Ford, Borzage, DeMille, McCarey, King, Stevens, Wood), frente al indiferente pero no menos desafiante secularismo de un segundo grupo (Hawks, Walsh, Welles, Losey, Mann, Sturges, Cukor, Mankiewicz). La perplejidad relativa de un tercer grupo, compuesto principalmente por ciudadanos estadounidenses nacidos en Europa (Sternberg, Lang, Tourneur, Hitchcock, Preminger) y por algunos nativos de la "segunda generación" (Ray, Fuller, Minnelli), pone de relieve la claridad comparativa de la cultura estadounidense de la época. Entre el sector religioso y el seglar había más polarización que dialéctica.

Sin embargo, la tendencia dominante de la cultura estadounidense fue, desde los puritanos hasta el siglo diecinueve, inglesa y protestante, algo contra lo que nadie sabía arremeter con tanto acierto como Vidor. A pesar de (o precisamente debido a) sus orígenes tejanos y a su abuelo húngaro, dedicó las cincuenta y cuatro películas que rodó entre 1914 y 1959 a la divulgación de una visión científica cristiana del mundo. En el caso de Vidor, y puede que incluso en la doctrina oficial, esta visión evocaba todo el espectro de la tradición protestante estadounidense, desde el misticismo inicial, pasando por la carnalidad del baptismo sureño hasta el transcendentalismo emersoniano, unido a un apetito insaciable por los placeres sexuales y las aventuras románticas.

Los primeros colonizadores ingleses, arrebatados por la naturaleza intacta del lugar, definieron el nuevo mundo como un nuevo edén para el nuevo Adán. Dos siglos más tarde, Ralph Waldo Emerson (1803-82), el pilar fundamental de la literatura estadounidense del siglo diecinueve, escribió que la naturaleza era la manifestación visible de la verdad espiritual invisible. Según Emerson, la contemplación de la naturaleza, unida al conocimiento y confianza en uno mismo, permite a cada individuo encontrar su propio camino hacia el reconocimiento de su participación en la unión "orgánica" del conjunto de la vida. La vida es, por tanto, una aventura. El poeta Walt Whitman se encargó de demostrar (no sin escándalo) que ese tipo de "transcendentalismo" no tenía nada que ver con el aburrido concepto intelectual que el término sugiere, celebrando una comunión libre de ataduras con la naturaleza en forma de éxtasis sexual. Las obras de Vidor comparten la intuición "orgánica" de Emerson y Whitman, su actitud sexual, existencial, táctil hacia la vida y su insistencia en la exploración de uno mismo.

Ningún otro realizador (ni siquiera Dovzhenko) pone tanto énfasis en la tierra, en la verdad espiritual, como concepto inherente a la naturaleza. En **An American Romance** (1944), una madre y su hijo contemplan cómo emerge una mariposa del capullo, y la madre dice: *"Dios ha nacido, así como la vida, la bondad, la felicidad, la compasión... Él hace que nuestro árbol florezca todas las primaveras, como las frutas y las flores y los campos de trigo, todo lo que vive y crece"*. En **Aleluya**, Zeke *"se libera de su sentimiento de culpabilidad"* (en palabras de Vidor) por haber matado a su hermano y proclama: *"La tierra, el cielo y todo lo que vemos pertenece a Dios"* (2) (los diálogos de Vidor a menudo reflejan la poesía de los mejores intertítulos del cine mudo).

Vidor dijo: *"Mi tema favorito es la búsqueda de la verdad... Creo en la intuición"* (3). Quizás por eso, en **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949), por ejemplo, un solo minuto o una simple toma bastan para que dos personas que prácticamente no se conocen decidan casarse (4). Vidor insistía en que la descripción convencional del romance en el cine era una falsificación de la realidad. *"El tema en sí es falso: un hombre conoce a una mujer, y todos los problemas que surgen. En la vida real, estos obstáculos no existen. Cuando un chico conoce a una chica, siempre es algo mágico. Le basta con verla para saber"* (5). *"Es fácil romper barreras entre dos seres humanos, porque cuando están frente a frente surge una especie de alquimia que pone fin a todos sus problemas"* (6). Vidor es sinónimo de impulsividad, búsqueda de la verdad e intuición, y, como Rossellini, no hace distinciones entre la religión y el sexo.

La fuerza de Vidor reside precisamente en esa habilidad para dar rienda suelta a la poesía en situaciones de carácter tanto sexual

como religioso, como cuando un hombre conoce a una mujer, o cuando nace una mariposa. *"Siempre he creído que la sencillez es sinónimo de belleza"*, declara. *"Siempre he pensado que, en el cine, es mejor apelar al corazón que a la cabeza... Siempre he intentado ser fiel a los temas 'terrenales' en las películas que he dirigido"* (7).

Chaplin era su modelo. En un provocativo artículo escrito en 1935 para *The New York Times*, argumenta que *"por supuesto, Charlie Chaplin es el guardián del mayor secreto sobre la sencillez para retratar los sentimientos humanos... Desde Tombuctú a Compton, California, hombres y mujeres de piel blanca, negra y amarilla entienden esa patada en el trasero, esa mirada lastimera, ese elocuente taconeo que representa el desdén por el mundo y por la disciplina. Es puro sentimiento. El diálogo sobra, sólo sería un obstáculo"* (8).

¿Pero podemos decir que Chaplin es "sencillo"? Es cierto que enseguida sabemos que la patada de Chaplin significa "que te jodan". Pero no es tan sencillo adivinar que Charlie es la víctima que contraataca, que se regodea sin remordimientos en su sadismo, o que su traje de vagabundo le identifica más con las clases medias que han caído en el desempleo y en la pobreza que con el subproletariado. La amenaza de perder el estatus social era el mayor temor de los años diez y los años veinte: de ahí surgieron Mussolini y Hitler. Las patadas de Charlie, además, tienen un toque "sofisticado": egoísta, teatral, elocuente, con orgullo.

Tampoco son sencillos los sentimientos del segundo ejemplo de Vidor, una imagen de **El gran desfile** que resume como *"la eterna lucha de la mujer para conservar a su hombre, aunque sabe que su lucha es en vano"*.

Sin embargo, a pesar de que los sentimientos no son sencillos, las imágenes sí que lo son. Son éstas las proverbiales imágenes "que valen más que mil palabras". Rossellini, que también idolatraba a Chaplin, las llamaba *"imágenes esenciales"* en el sentido de que estaban exentas de todo elemento abstracto o de distracción. *"El hombre es tan anciano como Dios cuando se trata de comprender los sentimientos humanos"*, observa Vidor (9).

El poder de la sencillez de Vidor se refuerza con la ausencia de tiempos muertos en sus mejores momentos. Como Sternberg, otro imitador de Chaplin, Vidor aborrecía los diálogos que arrastran innecesariamente a través del tiempo puntos que ya están marcados en el espacio. Como resultado, sus diálogos a menudo parecen subtítulos de cine mudo o filosofía concisa más que una expresión natural. Por ejemplo, en **Guerra y paz** (*War and Peace /*

Guerra e pace, 1956), cuando muere Pierre, lo único que Natasha dice es: *"¿Dónde está ahora?"*.

Así como los personajes de Chaplin, los de Vidor poseen tal "esencia", es decir, que se reconocen de inmediato como "tipos" exclusivos, que sus sentimientos tan plenos pueden reflejarse en gestos y movimientos, como la patada de Chaplin. Estos gestos pueden ser pequeños, como la madre contemplando a la mariposa, pero son los que, por encima del guión, mitifican el pasaje y lo hacen pasar a la historia. Pero también pueden ser mayores, como Renée Adorée persiguiendo al camión que se lleva a John Gilbert en **El gran desfile**, o Natasha corriendo escaleras abajo hacia Pierre. Éste es un sentimiento que Vidor ya había reproducido en **Guerra y paz** mediante una cacería de zorros y un baile, lo dionisiaco en contraposición con lo apolíneo, al que sucederán similares movimientos de impulso, como cuando el deseo del mal acecha a Natasha y Napoleón penetra con sus ejércitos en Rusia. Como Chaplin, Vidor convierte cada impulso en un ballet. Cuando decían a Andrew Wyeth que no entendían cómo podía seguir viendo **El gran desfile** después de ciento ochenta veces, contestaba: *"Tampoco entendéis mis cuadros"* (10).

Vidor observa cada instante, intuye el paso de cada sentimiento y también crea la mayoría de ellos. Cuando Pierre anuncia a Natasha que se va a casar, Vidor adorna su despecho con un cambio de ángulo, un relincho en *dub-in* del caballo, de repente inquieto, una pieza de música suave que rompe el silencio, algunos juegos de cámara con los ojos de Natasha y un admirable diálogo, "suave, suave". Todo ello se desarrolla en unos cinco segundos, que no podían ser más improvisados, pero en el que cada "truco" destinado a reflejar los sentimientos de Natasha (su aventura) es tan parco, tan cronometrado, tan "chaplinesco", que aceptamos de modo natural esos ballets vidorianos, como fruto del extraordinario universo del cine.

Es probable que **Aleluya** se inspirara en **Tabú**. Tampoco es extraño que los filmes de Vidor fueran la fuente de inspiración del neorrealismo italiano, herencia directa de **...Y el mundo marcha** (1928), **Aleluya** y **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) sin necesidad de Dos Passos, Hemingway y Verga, o Carné, Renoir y De Robertis. Como Murnau y los neorrealistas, Vidor fusionó el documental y el melodrama con la pintura y las películas musicales, cuyo objetivo principal es tratar de penetrar en la conciencia de cada individuo. De Sica citaba a **...Y el mundo marcha** como inspiración para su obra **Ladrón de bicicletas** (*Ladri di biciclete*, 1948). Rossellini, el único director relevante, además de Vidor, que rodó una película acerca de la historia del hierro, compartía la preferencia de Vidor por la intuición sobre la razón, su ensimismamiento en el presente inmediato y en el individuo inmediato, su pasión por el idealismo y el vitalismo. Respecto a **...Y el mundo marcha**, citaba *"la inolvidable impresión"* que *"me invadió y me mostró el camino de la verdad, de la realidad"* (11).

Probablemente debido a sus fuertes raíces americanas, Vidor ejerció una profunda influencia en el mejor cine europeo, de modo permanente, desde 1925 a nuestros días, una influencia de mayor duración y envergadura que la que pudieran ejercer Fitzgerald, Faulkner o Steinbeck en la literatura europea. Entre **El gran desfile** y **Aleluya**, Vidor fue aclamado en todo el mundo, incluso en los Estados Unidos, como un cineasta titánico cuyo compromiso social era tanto como su éxito comercial, algo que no ha ocurrido a ningún realizador estadounidense desde entonces. Si se hubiera hecho un sondeo, Vidor habría sido consagrado como el mejor cineasta de la historia, el director que por fin supo comprender el potencial poético del cine. Era tal su importancia que fue reconocido incluso por las publicaciones del sector, hasta tal punto que la revista *Variety* se dio cuenta de que no podía rendir un justo homenaje a **Aleluya** sin dedicarle por lo menos tres críticas, acerca de los blancos, los negros y las mujeres. En París, *La Revue du Cinéma* reunió a un gran número de inte-

Aleluya

lectuales parisinos con ocasión del preestreno de **Aleluya** y publicó cuarenta y dos páginas de turbadas reacciones. Las críticas a las películas del neorrealismo italiano de los años cuarenta reproducían casi palabra por palabra las críticas a las obras de Vidor en los años treinta. La técnica parisina para promocionar a los realizadores italianos en la posguerra fue la misma empleada para la promoción de la obra de Vidor en 1930. *"El estilo de King Vidor es la ausencia total de estilo, un exceso de concreción"*, escribió Roger Blin en *La Revue du Cinéma* (junio de 1930), anticipando la descripción de Bazin (igualmente errónea) en 1949 del **Ladrón de bicicletas**: *"Se acabaron los actores, los argumentos, los platós, en otras palabras, la ilusión estética más perfecta de la realidad: se acabó el cine"* (12). **...Y el mundo marcha**, declaró Gilbert Seldes en 1928, *"rompe totalmente con los estereotipos de las películas. Prácticamente no hay trama, no hay explotación del sexo en el interés del amor, no hay clímax físico, no hay lucha, no hay intriga programada. Los personajes, gente corriente, actúan como si fueran personas en lugar de actores, no hay villanos, no hay infamia, no hay éxito"* (13).

En realidad, las obras de Vidor, Rossellini y De Sica están plagadas de melodrama y sexo, trama y clímax, y de toda clase de invenciones cinematográficas. Resulta curioso que críticas de épocas tan distintas insistieran, en términos similares, en que sus películas eran "algo más" que simples películas. De hecho, el "realismo" de Vidor, así como el de Rossellini y De Sica, está más enraizado en el autor (un vidente, un investigador) que en lo que se muestra. Vidor, un día que paseaba por Greenwich Village, se quedó sorprendido al ver los cuadros expuestos: "*¿Por qué no hay ninguno bueno? La respuesta es que los pintores no pintan desde su propia experiencia, sino que imitan alguna pintura que han visto. No pintan lo que son en realidad, porque resulta muy difícil de reflejar en un lienzo. Es fácil relatarlo en un libro, pero en una película resulta más complicado porque tienes a cientos de personas a tu alrededor. Hoy en día, nos estamos acercando al yo inmortal, que en mi opinión es Dios. Él no está en un altar, en una puesta de sol, en un sermón: está en nuestro interior. Todo viene del interior, que es el lugar del arte*" (14).

Vidor, Rossellini y De Sica comparten lo que Vidor llamaba *"técnicas de primera persona"*: se centran en las impresiones y experiencias de un individuo. Aunque tratan por todos los medios

de documentar un universo "realista" en torno al individuo, su interés principal se centra más en la conciencia interior del protagonista (de su Noé), o en el caso de Vidor y de Rossellini, de la protagonista. Según Eric Sherman, en Vidor *"el mundo existe para mí, y lo sé sólo por estar aquí y vivir este momento"* (15), un proceso tan sensual y emocional como intelectual. Lo moral y lo físico son indisociables. La vida es exploración, acción, impulso.

Ya en la primera película de Vidor, titulada con acierto **The Turn in the Road** (1919) e inspirada en la Ciencia Cristiana, el protagonista recorre el mundo en busca de la verdad. Pero tanto en esta obra como en toda la carrera de Vidor, el protagonista sólo es aparente: según Vidor, es un protagonista *"en cuya mano no recae el poder de 'crear' situaciones en las que se encuentra a sí mismo, pero que sin embargo las puede sentir"* (16). Este argumento es explícito en su tolstoyana **Guerra y paz**: *"Ahora vete, y déjanos a nuestra suerte"*, dice Natasha a su hermano en su baile de presentación en sociedad, en el que se rendirá a la danza, y en el que la cuestión es cómo encontrará el equilibrio. En las obras de Vidor no aparecen héroes ni villanos, y la verdad que encontramos es la verdad que hemos tenido siempre. Las pretensiones heroicas son quimeras, nacidas de la alienación, la desesperación y la voluntad de poder sexual: sólo mediante la realización de nuestro cometido común dentro de la sociedad y de la familia tendrán nuestras vidas una razón de ser (17). El padecimiento que desemboca en la sabiduría -hecho de subidas y caídas sucesivas- es el equivalente moral de los ciclos regenerativos de la naturaleza.

La familia o la comunidad, no obstante, no es un ideal, una fuente de alimento, sino un campo de batalla, un punto de resistencia. Un sorprendente número de obras de Vidor afirman el matrimonio considerando el adulterio. Porque el pecado, en la Ciencia Cristiana, no se contempla en términos de puritanismo, sino como un viraje hacia la luz, el camino hacia Dios. Vidor creía que *"toda la inspiración y toda la vida procede directamente de Dios, sin la intervención de situaciones ortodoxas o de intermediarios de ningún tipo"* (18). Debemos recorrer el camino hacia Dios por nuestra cuenta. Sin el arropamiento de sus familias, los personajes de Vidor atraviesan solitarios sus vidas para encontrar la virtud necesaria para fusionarse en una familia. En **Aleluya**, Zeke dilapida la fortuna familiar con una puta y mata a su hermano por accidente cuando intenta disparar a su chulo. Desolado, se hace predicador, convierte a la puta pero, traicionado de nuevo, la mata y va a la cárcel antes de volver a casa con su familia (cantando "Goin' Home"), cuando por fin acepta sus pasiones sublimadas y su lugar en la creación del Señor. ¡Son tantos los vericuetos en el camino hacia la sabiduría! En **Guerra y paz**, Natasha, Pierre y Andrei se enfrentan a arduos obstáculos, cada uno por su lado, antes de lograr la paz y la plenitud; sus familias son primero víctimas y después beneficiarias de sus peregrinaciones. En sus primeras películas, el esquema inicial de Vidor enfrentaba a un único miembro errante con la estabilidad de su familia, aunque en filmes posteriores las familias se escinden en tantos trozos como miembros componen la misma. Los arquetipos de la familia de Natasha tienen sus equivalentes en **Paz en la guerra** (*So Red the Rose*, 1935), **An American Romance**, **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946), **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937), **Champ** (*The Champ*, 1931), **Japanese War Bride** (1952) y muchos más: una madre que encarna al hogar, un padre pícaro, hijos hambrientos de aventuras de amor y de guerra, con sus esperanzas *"en algún lugar por encima del arco iris"*, como cantaba Judy Garland en una escena dirigida por Vidor en **El mago de Oz** (*The Wizard of Oz*, 1939). Pero la desilusión viene acompañada por la luz, y no será la necesidad sino la abundancia la que volverá a reunir a la familia. La alternancia entre escisiones y fusiones familiares evoca los ciclos de la naturaleza y las subidas y caídas del ser humano. Hay una nota descaradamente protestante y estadounidense en la insistencia de celebrar la verdad en familia, tras haberla descubierto en la más estricta soledad. Es posible que ningún otro pasaje del

Guerra y paz

cine haya capturado la imagen de Estados Unidos de forma tan auténtica como Garland, su canción, su energía chaplinesca y el cine de Vidor.

Pero las consecuencias de esta soledad son a menudo violentas y aberrantes y el destino suele revelar su faceta maléfica; incluso la madre que encarna al hogar suele ser una figura grotesca. La soledad en la que hace hincapié Vidor es un contexto de terror. Así como Rossellini demostró, en **L'amore** (1948), mediante largas tomas y una cámara despiadadamente servil la ausencia de salidas para un alma torturada, Vidor hizo lo propio al final de **Champ**, persiguiendo sin tregua a Jackie Cooper por la estancia. En **Guerra y paz** destaca el terrible instante en el que Natasha, tras huir del hombre oscuro a través de una serie de estancias hasta llegar a una habitación vacía, cierra la puerta y se ve confrontada de súbito a su propia imagen reflejada en un espejo. La realidad ineludible. Algunos de nosotros se salvan, pero la mayoría cae. Algunos de nosotros sucumbimos a vidas de privaciones -Miriam Hopkins en **The Stranger's Return** (1933), Robert Montgomery y Hedy Lamarr en **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941)-, o simplemente nos tumbamos y dejamos que nos maten -John Mills en **Guerra y paz**-. O nos decantamos por el aspecto sadomasoquista ejemplificado en el Napoleón de Vidor, quizás el personaje más intensamente faústico del cine (19), y nos lanzamos como tarados a la destrucción orgiástica y al desenfreno, arrastrando a otros en nuestra caída, del mismo modo que Fausto-Napoleón arrastra a la *Grande Armée* al humus de barro, cieno, nieve, ríos helados y nieblas, disolventes universales de Vidor. Una imagen que se aproxima a la Stella Dallas de Vidor, cuyo propio apetito erótico por la autodegradación alcanza el clímax máximo en la maternidad, o en el masoquismo de John Sims en **...Y el mundo marcha** o de Wallace Beery en **Champ**; o a la de Lloyd Nolan en **The Texas Rangers** (1936), cuyo homoerotismo vira a la violencia frente al mundo, al narcisismo frente a sí mismo, al sadismo frente a su rival de amores Jack Oakie, y al masoquismo frente a su amado (Fred MacMurray), y que sólo logra el clímax con un incierto tiroteo y con la muerte (una escena que se reproduce desde el punto de vista heterosexual en **Duelo al sol**); o en la matanza de los indios por los soldados, que llega incluso al canibalismo, en **Northwest Passage** (1940), en la que sigue siendo la masacre más espeluznante de la historia del cine. A Lloyd Nolan no le queda siquiera el consuelo de que el paso de la orientación

homosexual a la heterosexual refleje (en los términos de la película) el paso del estado salvaje a la civilización, puesto que Nolan (no más que Sims, Beery, Hopkins, Montgomery, Lamarr o Mills) es incapaz de dar ese paso. Al contrario, parece que la intención del Señor es que caigan, y que sólo logren la felicidad al resignarse a ello. Ninguno de ellos, ni siquiera Napoleón, se sorprende.

No encontramos a la verdad, la verdad nos encuentra a nosotros: de ahí surge, tanto en Vidor como en Rossellini, la paradójica unión entre el realismo documentario y la pasión por los iconos, entre el nodo y el melodrama, entre la vida real y las estrellas. La estrella es el locus de nuestra empatía, a través de ella experimentamos las pasiones de la vida. Contemplamos maravillados el mundo con la estrella y la estrella en sí, hasta que estalla una interacción mágica, que Natasha logra en su plenitud.

"Natasha", dice Vidor, *"impregna toda la estructura del film con el arquetipo de mujer a la que tan profundamente caracteriza. Si estuviera obligado a resumir el guión de* ***Guerra y paz*** *en una sola frase, diría que es la historia del camino de Natasha hacia la madurez. Ella representa en mi opinión el alma de la historia, que planea sobre la película como la propia inmortalidad"* (20). *"Mi principal recuerdo de la película es la excepcional intervención de Audrey Hepburn. Solía verla una y otra vez durante el montaje de la película, y no me cansaba nunca. Siempre encontraba algo nuevo que no había visto aún"* (21).

Si las películas son una búsqueda, o una "investigación", para Vidor, los neorrealistas y otros románticos modernos, ¿qué área de investigación nos depara más sorpresas que la mujer? Este tema atesora todas las cuestiones relativas a la carne y al espíritu en sus formas más complejas. Vidor se enamoraba de las protagonistas de sus obras mientras escribía sus papeles, y posteriormente de las actrices que los representaban. El sentido de la sexualidad de Vidor atraía a los hombres italianos y franceses. Su fuerza es cósmica y sacramental, uniendo a todos los seres vivos del reino del Señor. Las películas de Rohmer reflejan ese mismo sentido del sexo, de la aventura y del sacramento, construido en imágenes que consiguen mezclar el realismo documentario y la pintura. Sin embargo, al contemplar la devoradora y constante meditación de Vidor en el rostro de Audrey Hepburn, nos recuerda quizás más a Godard, a sus largas tomas que imitaban el paradigma de Vidor, a las mujeres que conscientemente se sometían a su ojo inquisidor, y Vidor, a pesar de su amabilidad y cortesía sureña, no resulta menos voraz. Ninguna actriz ha sido tan besada como Audrey Hepburn en esta película, sucediéndose una aventura tras otra. En la obra de Vidor, así como en **La chinoise** (1967) de Godard, está siempre latente ese deseo, un deseo sexual que debido a su carácter sexual, que lo vincula a toda la vida en el cielo y en la tierra, es completamente humano y atribuye un alma, una personalidad, a toda la biosfera. También Dios nació para desear. En el retrato cinematográfico de Vidor por Catherine Berge, **Journey to Galveston** (1980), hay un momento mágico en el que Vidor dice: *"Tengo tres hijas"*, al tiempo que su tono parece preguntar, asombrado, ¿cómo puede ser posible?

Nada puede definir mejor el cine de Vidor. Asombro respecto a la naturaleza, a las mujeres, a la vida, a la conciencia.

Guerra y paz es una meditación acerca de las maravillas de la felicidad, de la tristeza, de la paz y de la guerra, de la libertad, del destino, de la mente y la materia, y de muchas otras cosas. Los sentimientos nos atraviesan cíclicamente, verano, invierno, primavera y otoño, pero también las sensaciones: jóvenes, ancianos, un demoniaco Napoleón, igualmente demoniacos amantes, cada uno de ellos convirtiéndose alternativamente en sujeto y objeto, actor y juguete, como si sus sentimientos les gobernaran y buscaran la solución a sus problemas. En una escena, nos convertimos en Natasha (Audrey Hepburn) mirando a Andrei (Mel Ferrer); en la siguiente somos Andrei contemplando a Natasha (sólo en lo relativo a la destreza técnica con la que Vidor nos introduce constantemente en la mente de los personajes, **Guerra y paz** es una obra fascinante). Reflexionamos sobre un rostro, los colores, las geometrías en movimiento. Los personajes no sólo soportan una dolorosa o extática peregrinación tras otra, sino que al mismo tiempo comentan extasiados lo que les ocurre (*"¿Quién soy ahora?"*). La dualidad siempre está presente: la distancia de un personaje novelesco, la inmediatez de una actriz; la exaltada espiritualidad de la experiencia, la increíble carnalidad de su expresión. Contemplar a Natasha correr de las escaleras al salón en el que Andrei le declara su amor es recordar a las adolescentes de Jean Renoir danzando frente a la vida en **El río** (*The River*, 1950), pero también es un guiño a un modo de comportamiento tan exótico como el del teatro *No* japonés. Los momentos del baile en los que se produce la transición entre el monólogo interior de Natasha, deseando que Andrei estuviera allí (*"príncipe Andrei"*, como le llamaba) y la aparición de Andrei frente a ella, y la extraña pose con la que extiende la mano, capturan un modo de ser distinto en el mundo actual. Vidor era lo mejor que podía pasarle a una actriz de Hollywood, aunque en la MGM, dónde se desarrolló la mayor parte de su carrera, nunca

tuvo a su alcance a la Garbo, o a la Crawford o a la Shearer, e incluso si sus protagonistas pensaban que Vidor no entendía sus necesidades como actrices, incluso si sus mujeres no eran tan contemporáneas como las de Cukor o Curtiz o Hawks, eran más refinadas, más complejas y físicamente más expresivas. Ningún otro director supo dar a Judy Garland instantes comparables. Además, al estilo de Rossellini, Vidor obtenía resultados a partir del propio comportamiento de la actriz, más que de los métodos de la actuación: puede que sintamos que la gente de Vidor está actuando, pero nunca que son actores. De hecho, sus personajes desempeñan a menudo un papel específico, como Zeke en **Aleluya** o Jackie Cooper en **Champ**, cambiando la piel del personaje, de un modo esquizofrénico. Cuando Natasha se abandona a las notas del vals, nos damos inmediatamente cuenta de que Vidor es probablemente el más "pintor" de todos los realizadores (paisajes, retratos, estancias, el baile que resume toda una civilización) y de que Natasha y sus amigas están sentadas sobre una pirámide de esclavos; vibramos al ritmo de la música, compartimos el arrobamiento de la chica cuando dice *"sí"* con todo su cuerpo y alma, nos damos cuenta de que *"el hecho de estar consciente ya es un milagro en sí mismo"* (22) y comprendemos (como Emerson) las palabras de Tolstoi que aparecen en pantalla para coronar la obra de Vidor y resumir el trabajo de toda una vida: *"Lo más difícil, aunque fundamental, es amar a la Vida, amarla aunque se sufra, porque la Vida lo es todo. La Vida es Dios y amar a la Vida significa amar a Dios"*.

NOTAS

1. Wyeth y Vidor discuten e ilustran la deuda de Wyeth a Vidor en un corto en 16 mm. de 35 minutos de duración, no estrenado: **Metaphor: King Vidor Meets With Andrew Wyeth** (1980).

2. Luc Moullet y Michel Delahaye: "Entretien avec King Vidor". *Cahiers du Cinéma*, número 136. Octubre, 1962. Página 5.

3. Ibídem. Página 14.

4. Ibídem. Página 14: la explicación es de Mouliet o Delahaye.

5. Ibídem. Página 2.

6. Ibídem. Página 14.

7. "From a Vidor Notebook". *New York Times*, 10-3-1935.

8. Ibídem.

9. Ibídem.

10. En la obra de Vidor **Metaphor: King Vidor Meets With Andrew Wyeth**.

11. Francis Koval: "Interview with Rossellini". *Sight and Sound*. Febrero, 1951. Página 393; Pio Baldelli: *Roberto Rossellini*. Samonà e Savelli. Roma, 1972. Página 253.

12. André Bazin: "Voleur de bicyclette". *Esprit*. Noviembre, 1949. Reimpreso en *Qu'est-ce que le cinéma*. Volumen 4. Página 59.

13. Gilbert Seldes: "A Fine American Movies". *The New Republic*. 7-3-1928. Páginas 98-99. Reimpreso en George C. Pratt: *Spellbound in Darkness*. New York Graphic Society Ltd. Greenwich, CT, 1973. Páginas 469-471.

14. Citado en *King Vidor interviewed by Nancy Dowd and David Shepard*. Directors Guild of America and Scarecrow Press. Metuchen, 1988. Página 276.

15. Eric Sherman: "King Vidor". En Jean-Pierre Coursodon, ed.: *American Directors*. Volúmen 1. McGraw-Hill. Nueva York, 1983. Página 350.

16. Vidor, citado por Richard Combs: "King Vidor". En Richard Roud, ed.: *Cinema: A Critical Dictionary*. Viking. Nueva York, 1980. Página 1.027.

17. El protagonista preferido de Vidor es el arquitecto de **El manantial**, al que Vidor admiraba por su independencia y seguridad en sí mismo. No obstante, no le gustaba el final de la película, cuando estallan los edificios, y no cambió de opinión hasta veinte años después. En **Northwest Passage** Spencer Tracy es un héroe de proporciones superhumanas, pero Vidor nunca finalizó el film, en cuya segunda parte debía describir la desintegración de Tracy.

18. Vidor entrevistado por Charles Higham y Joel Greenberg, en su publicación *The Celluloid Muse: Hollywood Directors Speak*. Signet. Nueva York, 1971. Página 272.

19. Uno de los obstáculos para apreciar **Guerra y paz** es la tendencia (bastante natural) a considerarla, así como a su descripción de Napoleón, como un documento histórico más que como una película mitológica (lo que sería más apropiado).

20. *New York Times*, 12-8-1956.

21. Mark Shivas y V. F. Perkins: "Interview with King Vidor". *Movie*, número 11. Julio-agosto, 1963.

22. *King Vidor Interviewed by Nancy Dow*. Página 16.

Champ

...Y el mundo marcha

King Vidor, la apoteosis del individualismo

King Vidor Amerikako zinemaren aitzindari handietako bat da, Griffith, Walsh edo Stroheim-ekin batera. 1919. urtetik, ***The Turn in the Road*** *izenburuko bere lehen filme luzea egin zuenetik, 1959. urtean* ***Salomon and Sheba*** *(1959) izenburua zuenarekin bere ibilbideari amaiera eman zion arte, zinemaren historiari dagozkion zenbait oinarrizko obra egin zituen,* ***The Big Parade*** *(1925),* ***Duel in the Sun*** *(1946) edo* ***War and Peace / Guerra e pace*** *(1956) esate baterako.*

Jesús Angulo

El hijo del maderero va a Hollywood

Por muchas veces que se haya escrito, y por muy tópico que resulte repetirlo a estas alturas, hay que comenzar diciendo que King Vidor es uno de los grandes pioneros del cine americano, del cine en definitiva. Junto a Thomas Ince y David W. Griffith, a Allan Dwan y a Raoul Walsh, a Erich Von Stroheim, si seguimos amontonando los tópicos. Echemos si no una ojeada a las fechas. Si Griffith comenzó su carrera como realizador en 1909 y Thomas Ince un año después, Vidor realizó sus primeros, aunque rudimentarios, trabajos tras la cámara en 1913, el mismo año que Walsh y un año antes de que Von Stroheim irrumpiera en el cine, si bien es cierto que como realizador éste debería esperar a 1919. No sólo eso, sino que Vidor continuó dirigiendo hasta 1959, muchos años después de que Ince, Griffith y Stroheim hubiesen abandonado, sólo dos años antes de que Dwan diese por finalizada su vasta filmografía y cinco antes de que Walsh cerrase su carrera con **Una trompeta lejana** (*A Distant Trumpet*, 1964).

Eran años aquellos en que para dedicarse al cinematógrafo había que poseer una buena dosis de osadía y, desde luego, tener una fe inquebrantable en algo que nadie se atrevía aún a calificar de arte y, por contra, era más bien considerado un espectáculo de feria. Pero Vidor se sintió muy pronto impresionado por la fuerza de la imagen en movimiento. Al parecer fue **Viaje a la luna** (*Le Voyage dans la lune*, 1902), de Méliès, la primera película que vio cuando contaba entre trece y quince años, según la versión que elijamos de las dos fechas que circulan como las de su posible nacimiento, el 12 de febrero de 1894 o el 8 de febrero de 1896.

Nacido en Galveston, Texas, en el seno de una rica familia maderera, pronto desdeñó estudios más "productivos". Ya desde niño escribía relatos cortos, que eran de vez en cuando publicados por periódicos de la región e, incluso, de muy joven, varias obras de teatro. A los trece años comenzó a trabajar como portero de El Globo, el primer cinematógrafo de Galveston, donde pronto empezó a sustituir al operador cuando éste debía ausentarse del local. Eran jornadas de diez o doce horas en las que se empapó del cine de Max Linder, vio, según confesión propia, ciento cuarenta y siete veces la versión muda italiana de **Ben-Hur**, y, seguramente, algunas de las primeras películas de Griffith, al que siempre consideró el primer gran maestro del cine.

Nada mejor que la lectura de su autobiografía *A Tree Is a Tree* (1) para seguir aquellos años de efervescencia en los que Vidor se dejó arrastrar por su entusiasmo de pionero. Con él embarcó a su amigo Roy Clough, que había fabricado personalmente una más que rudimentaria cámara, para filmar las imágenes de uno de los habituales vendavales que a menudo asolaban la pequeña isla, frente a la costa tejana, en la que se encuentra Galveston. Las imágenes (*"borrosas y confusas"*, según confiesa el propio Vidor) le colmaron no obstante de esperanzas. Firmemente convencido de que había encontrado su camino, consiguió que la productora y distribuidora de noticiarios Mutual Weekly le nombrase su representante en Galveston. Para ello tuvo que ponerse en contacto con John Boggs, un chófer de la cercana ciudad de Houston, poseedor de una de las pocas cámaras tomavistas existentes en Texas. Con él consiguió el encargo de filmar, en 1913, la concentración de tropas norteamericanas (11.000 soldados, algo histórico en la ciudad), que se daría en Galveston como respuesta a los incidentes que se vivían en la ciudad mexicana de Veracruz. A última hora Boggs no pudo, por razones de trabajo, estar presente en la filmación y dejó a Vidor con una cámara que prácticamente desconocía y una escueta nota de instrucciones. Realizador y operador a la vez, consiguió unas imágenes que se exhibieron en noticiarios de todo el mundo, pese a sus deficiencias.

In Town (1913), film corto con claras influencias del cine cómico de la época y centrado en la famosa carrera automovilística de Galveston, fue el antecedente de otras dos comedias de diez minutos cada una, que realizaría ese mismo año. Para ellas intentó contar con la joven Florence Arto como protagonista, algo a lo que sus padres se negaron. Poco después, con diecinueve años (ella contaba diecisiete), se casaron y la hizo protagonista de su **Houston Sugar Refining Documentary** (1915), un trabajo de encargo que, como los documentales que seguía dirigiendo para la Mutual Weekly, le sirvió para mantener una mínima independencia económica, al tiempo que iba aprendiendo el oficio. Florence Vidor, con la que emprendió su viaje a Hollywood en 1915, acabaría siendo una "primera dama" del cine mudo trabajando para la M.G.M. y la Paramount, a las órdenes de directores como el mismísimo Cecil B. DeMille.

El viaje, costa a costa, hasta Hollywood con Florence es narrado en la citada autobiografía con un encanto arrollador. Apenas sin dinero, en un destartalado Ford-T, durmiendo casi siempre en el coche, rodando material para la Mutual y esperando los cheques de la productora que no llegaban nunca, evoca claramente las epopeyas de los primeros colonizadores del Oeste americano, por mucho que en este caso haya que hacer una lectura en clave de comedia. En California quedó fascinado por los viejos estudios. Precisamente en los estudios Western, que la Vitagraph poseía en Santa Móni-

ca, Florence consiguió trabajo como actriz y Vidor vendió sus primeros guiones, firmados bajo el seudónimo de Charles K. Wallis. Cuando Vitagraph se trasladó a Hollywood, ambos se fueron con la productora.

En sus primeros años en Hollywood, Vidor hizo de todo: actor secundario, encargado del *atrezzo*, *script*, cámara, selector de guiones y guionista. Visitó con frecuencia los decorados de **Intolerancia** (*Intolerance*, 1916), la obra maestra de Griffith de la que escribiría en su autobiografía que *"en cuanto a concepción y ejecución, no ha sido igualada por ninguna dirección cinematográfica hasta el presente"*. Tuvo incluso la fortuna de poder asistir a la realización de algunas tomas de su admirado maestro.

Paralelamente consiguió escribir el guión para un cortometraje de diez minutos para la Vitagraph, **When It Rains It Pours** (1916), que dirigió William Wolbert aprovechando un parón en las películas que la productora realizaba, a causa de una semana de lluvia pertinaz.

Irónicamente su primer trabajo fijo fue como contable para la Universal, lo que le haría hablar del *"sistema estilo fábrica que predominaba entonces para la elaboración de películas"*. De allí conseguiría su primer contrato como guionista en el departamento de comedias.

En 1918 realiza veinte filmes de treinta minutos, producidos por el juez Willis Brown, dedicados a mostrar la reeducación de niños y adolescentes problemáticos llevada a cabo por el propio Brown en su Tribunal de Menores de Salt Lake City, Utah. Según una biofilmografía publicada por la revista *Cahiers du Cinèma* (2), tres de ellos llegaron a ser reunidos para formar un largometraje, aunque para Carlos Señor (3), se trataría de una serie de cortometrajes que fueron reconvertidos en tres mediometrajes de media hora. Ambas fuentes coinciden en los títulos: **Danny Asks Why**, **The Demand of Dugan** y **Gumdrops and Overalls**.

Primeros pasos

Desde su "puesto de observación" dentro de productoras tan arraigadas en Hollywood como la Vitagraph y la Universal, pero siempre en labores de segunda fila, Vidor seguia ejerciendo de francotirador en lo tocante a su actividad como realizador. En 1918 había escrito el guión de **The Turn in the Road**, *"la historia de un joven aturdido por alguna tragedia personal, que vacila en su marcha por la vida, preguntándose ¿qué es la verdad? Estaría profundamente enamorado de su joven esposa y juntos esperarían dichosos el nacimiento de su primer hijo. Pero la tragedia les destrozaría cuando la esposa pagase con su vida ese nacimiento. El aniquilado marido, incapaz emocionalmente de aceptar el funesto destino que había pulverizado su felicidad conyugal, se lanzaría por el mundo en busca de una respuesta a las dudas que asaltaban su mente"* (4). Un grupo de nueve médicos se entusiasmó con el proyecto, que para ellos guardaba una estrecha relación con Ciencia Cristiana (5), a la que todos ellos pertenecían. Para su financiación fundaron la Brentwood Film Corp. El film, su primer largometraje, dio unos inesperados beneficios y Vidor dirigió para la Brentwood otras tres películas: **Better Times**, **The Other Half** y **Poor Relations**, todas ellas realizadas en 1919. Entre sus actores figuraron ZaSu Pitts, David Butler y, en las dos últimas, la propia Florence Vidor.

El nombre de King Vidor empezaba a ser conocido en Hollywood. El joven realizador no sólo había demostrado su capacidad como director, sino que sus presupuestariamente modestas películas resultaban rentables. Ese mismo año viajó con Florence a Nueva York, donde se pudo permitir el lujo de elegir entre varias ofertas y aceptó un contrato con un grupo de exhibidores, la First National Exhibitors. Para ello fundó su propia productora y, por primera vez desde que iniciara su carrera cinematográfica, recurrió a la ayuda económica de su padre. Convenció a éste, que ya se había retirado del negocio maderero, para que traspasase una agencia de seguros y le construyese sus propios estudios. En poco tiempo levantó su modesta Villa Vidor, en el Boulevard Santa Mónica, de Hollywood. De esta asociación nacieron, entre 1919 y 1922, nueve largometrajes.

A propósito del primero de estos filmes, **The Jack-Knife Man** (1920), Vidor evoca una anécdota que resulta muy significativa acerca de la mentalidad de las productoras de la época. El presupuesto para esta sencilla historia ambientada en torno a los barqueros que recorrían el Mississippi, era de setenta y cinco mil dólares. Vidor consiguió realizarla con tan sólo sesenta y cuatro mil y devolvió a sus socios un talón por los once mil restantes. Lo que él pensaba que se convertiría en motivo de felicitaciones por tan prudente administración, no fue sino objeto de la censura de los exhibidores de la First, que le reprocharon que no hubiera utilizado la totalidad del presupuesto, para dar más brillantez a sus carteleras. El Hollywood del esplendor y del *glamour* no buscaba ahorrar dinero en sus presupuestos, querían que se viese en cada centímetro de la pantalla y que los nombres más rutilantes parpadeasen en los letreros de neón de sus teatros.

No obstante, **The Jack-Knife Man** supuso un éxito de crítica,

aunque su funcionamiento en taquilla no resultó precisamente excelente, y tuvo de nuevo como protagonista a Florence Vidor, que encabezaría el reparto de siete de los nueve títulos. A lo largo de este periodo Vidor va depurando su estilo, al tiempo que se va afianzando en algunas de las que serán sus constantes temáticas: el estudio en profundidad del carácter de sus personajes, siempre en busca de unos sólidos valores morales -reflejo de las inquietudes metafísicas que nunca abandonarán al realizador- o la contraposición de la vida en armonía con la naturaleza frente a la más deshumanizada e intrascendente de las ciudades. Especial reflejo de esta contradicción es **Conquering the Woman** (1922), En ella, una joven y rica heredera norteamericana, sumergida en la sofisticación de la Costa Azul francesa, es enviada por su padre a una isla desierta con un joven amigo suyo, que debe encargarse de "reeducarla" en *"sentimientos y maneras más conformes con la naturaleza"*. Por supuesto, la experiencia dará los frutos deseados. Según el crítico francés Luc Moullet, si en la primera parte *"Vidor se deja ganar por las convenciones y la estructura dramática tradicional de la comedia mundana de la época* (...), *desde que aparece el marco natural de la isla, así como la evolución de la heroína, testimonia mucho más frescor e invención"* (6).

También en ese periodo Vidor realiza su primera incursión en el *western*, género sobre el que, ya en el sonoro, volverá en cinco ocasiones más, en la última de ellas para filmar no sólo su mejor aportación al género, sino una de sus mejores películas: **La pradera sin ley** (*Man Without a Star*, 1955). El film, **The Sky Pilot** (1921), superó el presupuesto inicial y, según cuenta el realizador en sus memorias, fue el principal detonante a la postre del cierre de su productora y de sus modestos estudios.

Paradójicamente el cierre de la Vidor Productions le abrió las puertas de los grandes estudios. A lo largo de los años veinte su filmografía estuvo ligada primero, y alternativamente, a la Metro y a la Goldwyn, después a la fusión resultante entre ambas y, a partir de 1925 -con su primera obra maestra: **El gran desfile** (*The Big Parade*)-, a la definitiva Metro-Goldwyn-Mayer, para la que trabajó en exclusividad hasta 1931. Luego volvería a hacerlo esporádicamente, simultaneando sus trabajos para ella con otros para United Artists, RKO, Paramount, Warner Bros, 20th Century Fox y Universal, o nombres como William Randolph Hearst y David O. Selznick. Como puede verse, todo un muestrario que por sí solo demuestra el reconocimiento que su nombre obtuvo en la gran industria.

Tras **Tin-Tín de mi corazón** (*Peg o' My Heart*, 1922), una al parecer intrascendente comedia, el desconocimiento de la primera parte de la filmografía de Vidor por parte de quien firma este artículo obliga a acelerar el paso a la hora de comentar este periodo. Si acaso habría que detenerse en **Tres solterones discretos** (*Three Wise Fools*, 1923), básicamente por dos razones. La primera sería de carácter biográfico, ya que durante esta película conoce a la célebre actriz Eleanor Boardman, con la que volverá a trabajar en varias ocasiones. Sus relaciones con ella provocaron su divorcio ese mismo año de Florence. Poco después se casaría con Eleanor. También en este periodo empieza a contar con uno de los grandes galanes de la época, John Gilbert, con el que colabora por primera vez en **His Hour** (1924) y que sería el protagonista de **El gran desfile**. Desde un punto de vista cinematográfico, **Tres solterones discretos** supuso la utilización por vez primera de lo que él llamaba "música silenciosa", una técnica de capital importancia en la planificación de muchas secuencias antológicas en películas como, por poner tan sólo dos ejemplos, **El gran desfile** y **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929). Así narraba Vidor su "descubrimiento": *"En la película había una fuga de presos y los reclusos huían en un automóvil veloz y blindado, siendo perseguidos por otros coches e incluso un viejo aeroplano Jenny. Yo estaba muy influenciado por alguna de las secuencias de persecución de D.W. Griffith y decidí planear ésta con un* crescendo *musical preciso para aumentar así el efecto y la excitación de cada corte de los perseguidos y los perseguidores. Elegí trozos aprovechables de discos sinfónicos cuyo* tempo *pareciera convenir a la acción particular que yo tenía en la mente. Después, sentándome al lado de un fonógrafo y un metrónomo establecí el ritmo oportuno y lo apunté al margen del guión. Gradualmente fui adelantando el compás del metrónomo a medida que la acción aumentaba en velocidad creando un momento de apogeo. Como todavía estábamos en el reinado del cine mudo y la música no podía ser oída, se la llamaba 'música silenciosa' y procuraba dársele lo que pudiéramos llamar un reflejo puramente visual. Previne que esta técnica podía tener grandes posibilidades"*.

Entre El gran desfile...

En 1925 Louis B. Mayer, que había estado al frente de la producción de las cuatro películas anteriormente dirigidas por Vidor para la Metro Goldwyn Pictures, une definitivamente su nombre a la productora, que se convierte en la mítica Metro-Goldwyn-Mayer. Una de sus primeras producciones fue precisamente **El gran desfile** y la M.G.M. no pudo empezar con mejor pie. Los doscientos cuarenta y cinco mil dólares de costo de la película habían dado en pocos años cinco millo-

El gran desfile

nes y medio de beneficio. La película se convertía en la segunda más taquillera del cine mudo norteamericano, tras **El nacimiento de una nación** (*The Birth of a Nation*; Griffith, 1915).

Vidor consigue con **El gran desfile** un conmovedor alegato contra la guerra, pese a que, como él mismo explicaba, eligió a un joven ocioso de familia bien que no es militarista pero tampoco pacifista. De hecho en el prólogo del film, Jim Apperson (John Gilbert en una de sus más afortunadas interpretaciones) prácticamente se ve arrastrado al alistamiento por la euforia patriótica que respira a su alrededor y por su propia inconsciencia. Tras ese prólogo, la película se divide en dos partes claramente diferenciadas. En la primera, constituida por la llegada de los soldados a Francia y los preparativos antes de entrar en combate, se produce una inteligente mezcla de humor y lirismo. Junto a escenas que evocan el cine mudo más tópico (dicho sea esto en un tono en absoluto despectivo), como aquélla en la que Jim, enfundado en un gran barril, conoce a Melisande, hay momentos de un tierno lirismo cargado de ingenuidad, como aquella otra en la que el joven trata de explicar a la campesina francesa que el chicle no se traga, o de un fuerte componente melodramático, como la famosa despedida cuando Jim se va al frente y Melisande se agarra desesperadamente a su pierna. La segunda parte corresponde a la entrada en batalla. Con una utilización magistral del metrónomo, Vidor hace avanzar a los soldados a través de un bosque. Allí el combate es seco: la cámara no abandona las tomas generales, en las que vemos caer a los soldados heridos, sin primeros planos, sin épica truculenta alguna. Un soldado queda en pie, mientras caen todos los que le rodean; en un plano largo vemos cómo le tiemblan las piernas, mientras la cámara mantiene la distancia. Esta sequedad, el anonimato de los hombres que caen, la distancia de la cámara, multiplican el efecto de irracionalidad de la guerra. Apenas hay discursos y, cuando esto ocurre, se limitan a ser frases escuetas y contundentes: *"¡Espera! ¡Órdenes! ¡Barro, sangre, cadáveres malolientes! ¿Para qué diablos sirve la guerra?"*.

Cuando en el epílogo de la película, que oficia de contrapunto al entusiasmo del prólogo, Jim vuelve a casa, no sólo le falta una pierna. Se da cuenta de que aquél ya no es su mundo y vuelve a Francia para reunirse con Melisande. De nuevo la vuelta a la naturaleza, pero también la huida de una sociedad hipócrita y alejada de una realidad que, por muy dolorosa que resulte, está preñada de autenticidad.

Tras ver un par de rollos de **El gran desfile**, Lillian Gish, la actriz griffithiana por excelencia, exigió que su próxima película fuese dirigida por Vidor. Éste se hizo cargo, sin dudarlo, del que fue uno de los muchos encargos a los que tuvo que hacer frente en su carrera. El guión basado en una novela de Henri Murger, no estaba desde luego exento de tópicos. **Vida bohemia** (*La Bohème*, 1926) refleja el consabido mundo de artistas bohemios, que sobreviven en el dulce y alegre París del siglo pasado a la espera de que una oportunidad reconozca su genio. A medida que avanza el metraje, el film va derivando hacia el melodrama, al servicio de una Lillian Gish que interpreta un papel en la línea de las mujeres frágiles

y desvalidas que tantas veces encarnó para Griffith. Vidor contrapone las penalidades de la heroína, tísica y sobreexplotada en los más míseros ambientes parisinos, con el ascenso del hombre (de nuevo John Gilbert) por el que se ha sacrificado en silencio. La secuencia en la que la protagonista se arrastra, literalmente, por las calles para morir casi en brazos de su amado y rodeada de sus viejos amigos, tiene claras reminiscencias de los melodramas del realizador de **Intolerancia**.

Su siguiente película, **El caballero del amor** (*Bardelys the Magnificent*, 1926), tampoco parece esencial para la filmografía de Vidor, una nueva historia de amor en la que Gilbert comparte protagonismo con Eleanor Boardman. De ella, el propio realizador destaca en sus memorias la famosa secuencia de amor entre ambos, mientras se deslizan en una lancha a traves de un "túnel" de ramas de sauce, que fue en su tiempo muy celebrada por la elegancia de su planificación y su sugerente fotografía.

...Y el mundo marcha

Con **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1927), Vidor realiza la segunda gran película de su periodo mudo. El realizador se centra en las esperanzas, fracasos, desilusiones y pequeñas satisfacciones de un matrimonio que representa a "la masa" (al fin y al cabo ésa es la traducción literal del título original). En esta película asistimos por primera vez de forma contundente a una pugna que atraviesa muchos de los mejores títulos del realizador: la del individualismo, por un lado, y la colectividad, por el otro. Pugna que a lo largo de su filmografía mostrará todas las contradicciones con las que la vivía su director. Si en títulos como **An American Romance** (1944), **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949) y **La pradera sin ley** se decanta finalmente por la fuerza de la lucha del individuo frente a la sociedad, en **...Y el mundo marcha** y, más tarde, en **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) es la colectividad la que engulle al individuo, sin que esto impida que la relación entre ambos se muestre siempre de forma dialéctica. Incluso, como en **La ciudadela** (*The Citadel*, 1938), puede producirse un camino de ida y vuelta entre una y otro.

En **...Y el mundo marcha** el sueño americano no sale en principio demasiado bien parado. Más que una sociedad capaz de dar a cada ciudadano esa tan americana capacidad de triunfar, la que describe Vidor es una sociedad opresiva y hostil. Veamos, si no, dos rótulos de la película: *"Meses interminables. La muchedumbre siempre ríe contigo, pero sólo llora un día por ti"* o *"No conocemos el poder de la multitud, ni la oposición que ejerce, hasta que dejamos de*

...Y el mundo marcha

marchar a su ritmo". Incluso las pequeñas satisfacciones de las que hablábamos, cuando se producen, resultan ser devastadoras. Es el caso del premio de quinientos dólares logrado por el protagonista en un concurso publicitario: la euforia de la celebración es el desencadenante de la muerte de la pequeña hija de los protagonistas bajo las ruedas de un camión. Esta crítica queda, no obstante, notablemente suavizada con un final demasiado acomodaticio, por cierto uno de los siete que, según confiesa él mismo, rodó el realizador.

Hay en el film tres secuencias que, no por archiconocidas, dejan de ser antológicas. La primera es la que cierra el prólogo del film, en el que se nos cuenta la infancia de Johnny Sims, el protagonista, y las gloriosas expectativas que su padre alberga para su futuro. Mientras el pequeño Johnny habla en la calle precisamente de estas últimas con unos amigos, una ambulancia se detiene frente a su casa. Johnny se abre paso entre la multitud arremolinada al pie de la escalera que lleva a su vivienda. El niño sube pausadamente por ella, tomado en un sobrio y contundente picado, en busca de la temida noticia: su padre ha muerto.

Las otras dos son complementarias y también hacen referencia a la integración del protagonista en la masa. Ya en Nueva York, la cámara, que acaba de mostrarnos una toma casi documental de la agitación urbana, deja la calle para ascender en un vigoroso *travelling* por la fachada de un gran edificio de oficinas. Este contrapicado enlaza directamente con otro *travelling* -esta vez en picado- que, tras penetrar por una de las ventanas, recorre un gran número de filas de mesas idénticas, hasta detenerse en la que ocupa Johnny, desarrollando su rutinario trabajo diario. El protagonista es uno más, realiza los mismos movimientos, los mismos gestos que sus compañeros. El movimiento de cámara tiene como objeto individualizar a Sims dentro de la masa. Por contra, en la secuencia final, la cámara se coloca frente al matrimonio y su hijo, que ríen alegremente mientras contemplan un espectáculo de pantomima. En esta ocasión, la cámara realiza la función contraria y retrocede en un nuevo *travelling* en picado, que integra a los tres en esa misma masa.

Por lo demás, el pulso narrativo muestra en el film -como tantas veces a lo largo de su filmografía- la gran capacidad de Vidor para bordear la lágrima fácil y penetrar en las honduras de sus personajes, creando muchos momentos de auténtica y turbadora emoción. Vidor relata en sus memorias una conversación con Irving Thalberg, a propósito de la película:

-'"Será una cinta maravillosa' -*comenté yo*-, 'pero no dejará ni un dólar de taquilla'.
-'No te preocupes por eso' -*me contestó él*-. 'La M.G.M. puede permitirse el lujo de llevar a cabo algunos proyectos de carácter experimental'".

Sin embargo la película, que había costado medio millón de dólares, dio un millón de beneficio.

En 1927 el magnate de la prensa William Randolph Hearst decidió trasladar sus actividades cinematográficas desde Nueva York hasta California y allí asoció su productora -la Cosmopolitan- a la poderosa M.G.M. Desde que vio **El gran desfile**, Hearst había querido contar con Vidor para su proyecto cinematográfico, que en realidad no era otro que el de lanzar al estrellato a su protegida Marion Davies. No deja de ser curioso el caso de esta actriz, especialmente bien dotada para la comedia, pero a la que Hearst quiso siempre convertir en la gran actriz dramática que nunca fue. Un empeño megalómano, como todo en él, que acabó arruinando la carrera de la actriz y que con tanta fortuna reflejó parabólicamente Orson Welles en **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940).

Sea como fuere, Vidor aceptó y dirigió en tres ocasiones prácticamente consecutivas a la Davies, pero ciñéndose siempre al terreno de la comedia. El realizador cuenta cómo Hearst siempre estaba al acecho. Aparecía por los estudios para vigilar a su estrella y lo que el director hacía con ella e incluso llegó a vetar una secuencia, aquélla en la que debería recibir la típica tarta de merengue en plena cara, en **Espejismos** (*Show People*, 1928). Vidor tuvo que sustituir el impacto de la tarta por un buen chorro de sifón.

No conozco la tercera de estas colaboraciones, **Not So Dumb** (1930), su segundo film sonoro

La que paga el pato

tras **Aleluya**. Carlos Señor la descalifica con contundencia afirmando que es *"la peor película sonora de Vidor"* (7). En cuanto a las dos primeras se trata de las últimas películas mudas de Vidor. Mientras **La que paga el pato** (*The Patsy*, 1928) prácticamente carece de interés, no sucede lo mismo con **Espejismos**.

La que paga el pato es una comedia hueca e intrascendente, en la que el realizador parece contagiarse de un guión tópico y soso -algo especialmente grave si hablamos de una comedia-, en el que la Davies se limita a desplegar toda su capacidad histriónica, digna de mejor suerte. Sólo sus parodias de grandes estrellas de la época, como Mae Murray, Pola Negri y Lillian Gish, podrían tener su gracia, si no fuese porque flotan totalmente en el vacío. Pese a todo la película tuvo un buen resultado en taquilla, aunque una vez vista, cabe preguntarse si no tendría mucho que ver en esto el incondicional apoyo crítico con el que la obsequió la poderosa prensa de Mr. Hearst.

Algo bien distinto cabe decir de **Espejismos**. Mediante la historia de una jovencita que llega a Hollywood para triunfar, cosa que consigue tras los inevitables primeros pasos como actriz cómica en películas de segunda o tercera fila, Vidor realiza una inteligente sátira del banal mundo de las estrellas de Hollywood. Una crítica que a medida que avanza el metraje va alcanzando mayor causticidad. Al contrario de lo que ocurría en **La que paga el pato**, en esta ocasión Vidor se encuentra como pez en el agua y consigue la que seguramente es su mejor co-

media, terreno para el que estaba más capacitado de lo que habitualmente se le ha concedido. El realizador hace una defensa del cine cómico, subvalorado a menudo en la época frente a los dramas románticos tan del gusto de los últimos años del mudo (8). Ante la pantalla desfilan grandes estrellas de la época interpretándose a sí mismos: John Gilbert, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks... y hasta los propios King Vidor y Marion Davies. En cuanto a esta última, lleva a cabo en **Espejismos** una de sus mejores interpretaciones, muy bien secundada por William Haines, un polémico actor debido a su descarada homosexualidad, que nunca se molestó en ocultar -más bien todo lo contrario- y que ya había trabajado para Vidor como protagonista de **Wine of Youth** (1924).

Tras la realización de **Espejismos**, Vidor viaja a Francia para descansar. Para ello hubo de rechazar un proyecto que le apasionaba: dirigir la primera versión de *Las aventuras de Tom Sawyer*, la novela de su admirado Mark Twain, que finalmente dirigiría John Cromwell -**Las aventuras de Tom Sawyer** (*Tom Sawyer*, 1930)-. No obstante su viaje a Europa fue fructífero. Allí comenzó su amistad con Scott Fitzgerald, conoció a Ernest Hemingway y hasta tuvo la ocasión de coincidir con James Joyce.

La llegada del sonoro

Fue durante esa estancia cuando el cine sonoro comenzó a asentarse en Hollywood, por lo que a su vuelta se enfrentó con energía a su primer proyecto en este terreno: **Aleluya**. Una energía que tuvo que empezar a desplegar para que la M.G.M. aceptase el proyecto. El principal problema consistía en que la productora financiase un film protagonizado exclusivamente por negros, lo que significaba automáticamente que no podría ser exhibido en una gran parte de los estados del sur del país (9). Para solventarlo Vidor tuvo que renunciar a su salario, con el que contribuyó a los gastos de producción, y comprometerse a promocionar la película en persona en esos estados sureños.

A partir de ahí, habría de hacer frente al sinfín de problemas técnicos que el sonoro traía consigo. Cuando el sonido no era captado en directo -como en la famosa secuencia de la persecución en los pantanos- el montaje se convertía en un suplicio a la hora de sincronizar imagen y sonido, dada la inexistencia por aquel entonces de la moviola. Pero cuando se trabajaba con equipo de sonido el problema no era menos severo. Las cámaras habían evolucionado mucho en los últimos años y adquirido una gran movilidad, pero nunca se había tenido la necesidad de que los deslizamientos de sus *travellings* fuesen silenciosos o de que el paso de la cinta por la cámara no produjese el típico zumbido del roce de la película. Vidor lo cuenta en sus memorias: *"Se improvisaron grandes cabinas aisladas parecidas a enormes neveras donde se encerraba la cámara y dos o tres operadores. El objetivo actuaba a través de una mirilla de cristal de luna. La cinematografía había retrocedido al tiempo de la cámara fija. Cuando era posible rodar una escena silenciosa y con una cámara descubierta, se salía de aquella cabina asfixiante con un sentimiento de verdadero alivio. Aquél fue un periodo de callada desesperación para todos aquellos habituados a amar la lucidez del silencio"*. Leyendo estas palabras uno evoca inevitablemente las deliciosas imágenes de **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*; Stanley Donen y Gene Kelly, 1952). Vidor debió sentir la vuelta de sus tiempos de pionero.

El resultado es un melodrama musical con luces, pero no exento de sombras. No cabe duda de que el casi titánico empeño por arrancar el habla a su cine hay que saldarlo positivamente. Como ya hemos apuntado al hablar de su teoría de la "música silenciosa" en realidad el sonido no era algo nuevo en el cine de Vidor, sino que, aunque invisible, ya había marcado el ritmo de algunos de sus filmes. Ahora tenía que hacerlo aflorar. En este terreno sigue siendo modélica la justamente famosa secuencia de la persecución en los pantanos, a la que, rodada como hemos dicho sin sonido, añadió a posteriori una auténtica sinfonía

Su único pecado

Pasión bajo la niebla

de ruidos que consigue crear un notable *crescendo* dramático. Por contra, los números musicales, como muy bien apunta José María Latorre, *"no están, por lo general, bien engarzados en la narrativa, cortando su fluidez: son una interrupción y neutralizan el interés del espectador"* (10). De hecho, Vidor no volvería a insistir nunca más en el terreno musical.

En realidad **Aleluya** pertenece claramente al terreno del melodrama, el género en el que más insistió el realizador, hasta el punto de que cabría preguntarse si alguna vez se apartó de él a lo largo de su filmografía. Un melodrama en el que están presentes muchas de sus constantes temáticas. Nos encontramos ante la lucha personal de un hombre (Zeke, el protagonista) por encontrar su propio camino, enfrentado a su integración en la comunidad a la que pertenece y que acaba liderando como predicador. Una lucha que -pocas veces más clara que en esta película, pero presente en muchos de sus filmes: **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946), **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952), **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), **Salomón y la reina de Saba** (*Salomon and Sheba*, 1959)...- se establece entre el Bien y el Mal, entendidas como categorías sobrehumanas que superan, cuando no predeterminan, a sus personajes. Una mujer es el detonante para que el protagonista abandone, no sólo a su compañera, sino también el recto camino por el que transitaba hasta entonces placenteramente: lo mismo ocurrirá, por ejemplo, en **El pan nuestro de cada día** o **Su único pecado** (*Cynara*, 1932).

Por otro lado, sin duda es cierta la preocupación de Vidor por los desheredados, pero, sin participar en absoluto de las acusaciones de racismo que en ocasiones recibió el realizador de **Aleluya**, sí hay una cierta sombra que se entrevee en su forma de dibujar a las diferentes minorias que retrata en sus filmes. Los negros aquí son excesivamente folclóricos, primarios, fáciles de manejar; como los honrados y afanosos polacos de **Noche nupcial** (*The Wedding Night*, 1934) son demasiado prisioneros de sus atávicas costumbres; o los indios de **Northwest Passage** (1940), fácilmente catalogables, sin el menor matiz, de salvajes y crueles; o incluso los mineros de **La ciudadela** son brutos e irracionales. La enorme variedad de matices que en muchas ocasiones se pueden apreciar en los héroes vidorianos nunca es trasladable a

Ave del paraíso

"la masa", en la que no parecen caber matizaciones y que, como vimos a partir de **...Y el mundo marcha**, siempre está dispuesta a engullir al individuo libre. Esto, que se desarrolla más pormenorizadamente en otro apartado de esta revista, ensombrece para quien esto firma la preocupación social, por otro lado evidente, de King Vidor.

La imagen del predicador místico y alienado en que se convierte el protagonista tras la trágica muerte de su hermano menor, es, a su vez, un aperitivo de personajes apocalípticos como el Sinkiller de **Duelo al sol** o el hermano de Ruby Gentry en **Pasión bajo la niebla**. No deja de ser un tanto exagerada la figura de este predicador al que rodea una muchedumbre obnubilada y fervorosa en la secuencia del bautismo en el río, como si se tratase de un nuevo Juan el Bautista. Por no hablar de su entrada a lomos de un pollino en un pueblo, en el que es recibido por una multitud, entre la que destaca un grupo de niños escrupulosamente vestidos de blanco.

En la trilogía de temas básicos de su cine, como afirmaba el propio Vidor y que correspondía al "pan, trigo y guerra", los dos primeros aparecen también claramente. El trigo travestido en el algodón con el que la comunidad negra se gana la vida; el hierro, en la aserradora en la que se refugia Zeke, tras su huida con Chick. Así como la pasión entre estos dos personajes prologa las de **Duelo al sol** o **Pasión bajo la niebla**, así mismo la naturaleza antepone de nuevo su fuerza telúrica frente a la degradada ciudad, especialmente exuberante en el paisaje de los pantanos -otra vez remitimos a **Pasión bajo la niebla**- de Tennesse, que remiten a los que tan bien conoció en su infancia.

Si **Aleluya** no es una de las obras maestras de Vidor, sí merecía la pena detenerse en ella en cuanto que expone, como se ha intentado mostrar, una gran parte de las constantes de la filmografía del realizador.

Su tercera película sonora es a la vez la primera de sus cuatro incursiones habladas en el género del *western*. **Billy the Kid / El terror de las praderas** (*Billy the Kid*, 1930) fue filmada en 70 mm. y da la impresión de que Vidor se empeñó ante todo en la resolución de los problemas técnicos derivados de esta elección que de otros aspectos relativos a la puesta en escena, despachada aparentemente (hemos de limitarnos a su visión en vídeo, sin, por lo tanto, poder apreciar las virtudes de su formato superpanorámico) con cierta indolencia. En cuanto a la figura de Billy el Niño, el realizador opta por retratar a un hombre siempre dispuesto a luchar por la injusticia, la imagen sin fisuras de alguien que *"se dedicó a devolver la libertad a las praderas"*, como reza el rótulo que sirve de prólogo a la acción. Tanto es así que, en una secuencia del film, Claire le dice: *"No sé por qué es más fácil imaginarte visitando a una chica con un ramo de flores en la mano en vez de ese rifle"*. En efecto, nada más lejos del personaje de Vidor que el duro pistolero que también fue el mítico Billy el Niño. Y esto resta credibilidad a la película, que queda convertida en una demasiado plana película de buenos y malos.

Lamentablemente, nunca he podido ver **La calle** (*Street Scene*, 1931), por lo que, necesariamente, mi comentario al respecto ha

de ser escueto. Basada en la obra teatral homónima de Elmer Rice, la película se desarrolla en un reducido escenario: poco más de un trozo de calle y las fachadas de unos cuantos edificios de viviendas. En lugar de ampliar los decorados y dar "aire" al guión, Vidor optó por desplegar una enorme variedad de ángulos de cámara: *"En **La calle** nunca repetiríamos dos veces un mismo estacionamiento de la cámara tomavistas. Si la puerta en escena no podía cambiar, la cámara sí podía hacerlo. Rodaríamos hacia abajo y hacia arriba, de lado, desde arriba y desde abajo, desde un botalón y desde una carretilla, y retrocederíamos incluyendo no sólo la acera sino también la calle".* Por su parte, Latorre escribe que *"el interés de King Vidor por el hombre medio americano encontró en la obra de Elmer Rice un excelente terreno para el cultivo, con su heterogénea mezcla de judíos, italianos emigrados, repartidores, cobradores, empleados, policías, americanos xenófobos, matones, estudiantes, cotillas, prostitutas, hombres y mujeres, niños, maridos, esposas y amantes, sobre quienes pesa, a veces con notable fuerza dramática, la sombra de la violencia en su más variada acepción"* (11).

Un puñado de melodramas

Con **Champ** (*The Champ*, 1931), Vidor cierra una serie ininterrumpida de once películas para la M.G.M., que sería mucho más extensa si a ella añadimos sus anteriores colaboraciones con las productoras que acabaron, con su fusión, creando aquélla. Basada en un argumento de Frances Marion, narra la historia de un excampeón del mundo de boxeo que trata a duras penas de mantener a su hijo a su lado, pese a que su afición por el juego y la bebida no le ayudan demasiado en sus siempre frustrados intentos por salir adelante. Vidor se esfuerza, con éxito, en este rotundo melodrama en penetrar en el interior de sus personajes, con una puesta en escena que siempre se mantiene en los límites de la sensiblería y que de hecho habrá conseguido humedecer los pañuelos de muchos de sus espectadores, gracias también a la interpretación de Wallace Beery y Jackie Cooper, sus protagonistas. La credibilidad de la historia queda, a la vez, apuntalada por la gran recreación de los escenarios por los que deambula *Champ* -gimnasios, billares, garitos...-, de los que queda redimido con una última victoria que le costará la vida.

Ninguna de las tres películas que realiza a continuación se encuentra entre lo mejor de su filmografía. Según relata en sus memorias, cuando David O. Selznick le contrató para que realizase para RKO **Ave del paraíso** (*Bird of Paradise*, 1932), el productor le dijo escuetamente: *"Quiero que haga usted para mí una película de los Mares del Sur con Dolores del Río y Joel McCrea en los primeros papeles. (...) Limítese usted a presentar tres escenas maravillosas de amor como las que ha hecho en **El gran desfile** y **El caballero del amor**. No me importa nada el asunto que pueda usar con tal de que el título sea **Ave del paraíso** y que Dolores del Río se precipite al final por un volcán en erupción".* Rodada en Hawai, el guión se escribió deprisa y corriendo y no parece que Vidor pusiese demasiado interés en su filmación, limitándose a rodar secuencias más o menos paradisíacas del entorno natural. Durante el rodaje se enamoró de la *script*, Elizabeth Hill, con la que se casaría ese mismo año tras divorciarse de Eleanor Boardman.

Tampoco el guión de **Su único pecado** daba demasiado de sí. Se trata de la historia, con final trágico, de una infidelidad conyugal, narrada en un largo *flashback*, que ocupa casi la totalidad del metraje del film, en el que el protagonista cuenta a su esposa los pormenores de dicha infidelidad. Vidor trata de sacar adelante la historia con una puesta en escena muy por encima del guión, aunque al final rice el rizo de lo convencional con un final feliz poco creíble. Cabe hacer una breve reflexión, a propósito de este film, acerca del papel jugado en muchas películas de Vidor por un elemento tan aparentemente anodino como son las escaleras, que en él juegan un papel cercano al de las puertas en el cine de Lubitsch. Los personajes de Vidor casi nunca suben unas escaleras porque sí. Muy al contrario, suelen jugar un papel dramático pocas veces reseñado. Si ya hemos citado una secuencia al respecto en **...Y el mundo marcha**, cabría poner el ejemplo de la escalera varias veces recorrida por sus protagonistas en **Noche nupcial** y que causará finalmente la muerte de la desdichada Manya. O la contraposición entre las espléndidas escalinatas de la mansión de los Rostov en **Guerra y paz** y esas mismas escaleras sobreviviendo como gran eje de la casa semiderruida tras la huida de Moscú del ejército de Napoleón.

En **Su único pecado** la forma en la que los personajes suben y bajan las diversas escaleras es utilizada por su director para apuntalar su estado de ánimo. Jim Warlock asciende apesadumbrado al principio del prólogo que antecede al *flashback* citado, pero es mucho más alegre cuando se trata de despedir a Doris y su amiga, en el primer encuentro, que antecede al primer contacto amoroso; sensación que se repite cuando sube en brazos a Doris, que se ha torcido el tobillo, en los prolegómenos de lo que será ese primer encuentro; en una de sus citas furtivas ambos suben alegres las escaleras de la posada en la que van a pasar la noche, pero, poco después, Jim las desciende solo, pensativo y fumando su pipa, tras oír decir a

Doris que preferiría morir antes que vivir sin él; hacia el final, un picado muestra a Doris descendiendo las escaleras de su apartamento visiblemente agitada, mientras, poco después, un contrapicado nos muestra a la misma Doris subiendo esas escaleras lentamente, con la mirada perdida, tras haber tomado la decisión de suicidarse. Son detalles de planificación de este tipo los que, en ocasiones, hacen que una historia mediocre contenga siempre en manos de Vidor más interés del que su guión proporciona a priori.

De nuevo para la M.G.M., Vidor dirige en 1933 **The Stranger's Return.** El interés del film radica ante todo en el desarrollo de un tema esencial en la obra del realizador: el valor de la tierra (el trigo). Louise (Miriam Hopkins) visita tra su divorcio Storr Haven, la finca de sus antepasados, donde pasa sus últimos años su abuelo (Lionel Barrymore). Allí, el abuelo va inculcando a Louise el amor por la tierra para acabar nombrándola su única heredera, frente a los familiares arribistas que han vivido con él en los últimos años en espera de acabar siendo los dueños de Storr Haven. Esta comedia, con ciertos puntos melodramáticos, no daría más de sí, si no fuese porque, una vez más, Vidor se vuelca en una minuciosa descripción del interior de sus personajes, con su habitual sutileza, consiguiendo un film más que aceptable, a partir de un guión con escasas posibilidades.

El hombre y la masa

En 1934 Vidor se enfrasca en uno de sus proyectos más personales. A partir de un artículo leído en el Reader's Digest, escribe una historia en la que retoma a los protagonistas de **...Y el mundo marcha**. El matrimonio, sin empleo, decide aceptar la oferta de un familiar y trasladarse a una finca de su propiedad, en un estado tal de abandono que ni siquiera el banco acreedor de la hipoteca que pesa sobre ella tiene interés en subastarla. Finalmente, formando una cooperativa con todos aquellos que están dispuestos a aportar su trabajo para sacarla adelante, consiguen salvarla. Vidor se dirigió con su proyecto a Irving Thalberg, pero a éste le pareció una empresa demasiado arriesgada para la M.G.M. Los bancos se negaron a prestarle su apoyo al leer la historia. Tuvo que hipotecar todos sus bienes y, con ellos y la ayuda personal de Chaplin y su United Artists para la distribución, logró realizar uno de sus mejores filmes.

The Stranger's Return

Con el trigo como protagonista, esta vez nada metafóricamente, Vidor realiza un film épico, en el que la utopía consigue abrirse paso gracias al solidario empeño de sus protagonistas. En esta ocasión el individuo está más integrado que nunca en la colectividad. Se diría que se trata de la antítesis de **El manantial**, otro de sus grandes filmes, aunque de lectura muy diversa. **El pan nuestro de cada día** contiene una de las secuencias más impresionantes de toda su obra. Se trata de la secuencia final, en la que los cooperativistas consiguen desviar el curso de un arroyo, construyendo una gran zanja que atraviesa un bosque y lleva sus aguas hasta sus tierras, cuya cosecha está amenazada por la sequía. Una vez más, Vidor rueda sin sonido, midiendo el ritmo con su metrónomo: se apartan rocas, se talan árboles; a golpe de pico, la zanja avanza; se construyen rudimentarios acueductos; el uniforme ritmo de picos y palas levanta nubes de polvo... Finalmente la zanja

queda terminada, el agua fluye y la cosecha se salva. En plenas consecuencias del *crack* de 1929, muchos de los parados que habitan en las grandes ciudades se ven obligados a trasladarse al campo y Vidor consigue *"una transparente metáfora de lo que iba a ser uno de los ejes de la política agrícola del New Deal, las obras hidraúlicas del valle del Tennesse"*, obteniendo *"no sólo una de las más exultantes glosas del cooperativismo, sino uno de los filmes socializantes más claros de la historia del cine americano"* (12).

Curiosamente la película obtuvo el segundo premio en la Exposición Cinematográfica de Moscú y, si no consiguió el primero, fue por su supuesta propaganda capitalista. Sin embargo en Estados Unidos una buena parte de la prensa calificó la película de izquierdista e, incluso, fue calificada de "rojilla" por alguno de los periodicos de Hearst.

De nuevo con la cooperación de United Artists, pero esta vez producidos por Samuel Goldwyn, Vidor dirige dos nuevos largometrajes. El primero es **Noche nupcial**. Es éste, quizás, su melodrama de tintes más románticos. La historia del escritor en crisis creativa, con problemas de alcohol y harto de la superficialidad de la vida neoyorkina (en varias ocasiones se ha apuntado el paralelismo de Tony Barret, el protagonista, con Scott Fitzgerald, amigo de Vidor) que se refugia en el campo, en su casa natal de Connecticut, es claramente vidoriana. Allí conoce a Manya, miembro de la comunidad polaca, que vive en la zona cultivando tabaco (una de las primeras secuencias muestra unas líricas imágenes documentales de la recogida de las hojas de esa planta) y entre ambos se establece un amor intenso y apacible a la vez. Barret ve en Manya la oportunidad de volver a conectar con la tierra; Manya ve en Barret su única escapatoria de una comunidad cerrada y fuertemente patriarcal. La cámara de Vidor consigue mostrar cómo el amor crece entre ambos, con parsimonia, sin el menor chirrido. De nuevo penetra magistralmente en sus personajes, apoyado en una de las mejores interpretaciones que consiguiera Gary Cooper en toda su carrera.

El segundo, **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937), es un melodrama puro y duro, quizás el melodrama más de manual, junto a **El campeón**, de toda su carrera. En él asistimos a la lucha de una mujer de origen proletario que intenta desesperadamente ascender en la escala social. Patéticamente desplazada, nunca llegará a conseguirlo del todo, por lo que proyecta sus deseos en su hija, de forma enfermiza y dedicando su vida a tal empeño. Hay secuencias que llegan a alcanzar niveles patéticos, como aquélla en la que Stella exhibe su barroco mal gusto indumentario ante las sofisticadas amigas de su hija. El sacrificio de

Stella se refleja con toda su crudeza en la secuencia final, en la que asiste a la boda de su hija desde la calle, como una espectadora más. Stella es así castigada por una clase a la que soñó pertenecer y que nunca le perdonó su osadía. Como **Noche nupcial**, la película se apoya en gran medida en la interpretación de su protagonista, en este caso una Barbara Stanwyck en estado de gracia.

Entre ambos melodramas, Vidor dirigió otros dos filmes para la Paramount. Ni **Paz en la guerra** (*So Red the Rose*, 1935), ni **The Texas Rangers** (1936), una nueva incursion en el *western*, parece que añadieron gran cosa a su filmografía.

A continuación inicia un nuevo periodo ininterrumpido de trabajos para la M.G.M. que comprenderá cinco películas entre 1938 y 1944. Por primera vez desde que inició su carrera la media es menor a una película por año.

La ciudadela contiene una historia plenamente vidoriana. El joven médico Andrew Manson llega a un pueblo minero de Escocia dispuesto a poner todos sus conocimientos al servicio de sus habitantes, pero acaba enfrentándose a la ignorancia y los prejuicios de una comunidad opaca. En el film se revisita el tema del "hierro" (figuradamente: aquí, el carbón); el del desplazamiento desde la gran ciudad -Londres- para acercarse a la tierra; la lucha del individuo por defender sus ideales frente a una sociedad cerrada: el juicio final a Manson guarda un notable paralelismo con el del protagonista de **El manantial**... La película, que fue un gran éxito tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, fue candidata a cuatro Oscar: Mejor Película y Mejor Director, que fueron a parar a manos de Frank Capra por **Vive como quieras** (*You Can't Take It with You*, 1938); Elizabeth Hill por el Mejor Guión, que obtuvo George Bernard Shaw por **Pygmalion** (1938), dirigida por Anthony Asquith y Leslie Howard; y Robert Donat como Mejor Actor, que fue derrotado por Spencer Tracy por su interpretación en **Forja de hombres** (*Boys Town*, 1938), de Norman Taurog (13).

Paso al noroeste es su primera película en color. Para enfrentarse a este proyecto, cuyo guión llevaba dos años dando tumbos por la productora, Vidor se dedicó al estudio de la pintura al óleo, ante la falta de especialistas en color en aquellos años: *"Un buen director debe hallarse familiarizado con todo arte o artesanía que pueda relacionarse con la producción de una película. Debe ser, hasta cierto punto, actor y escritor, escenógrafo y fotógrafo, músico, pintor y técnico. Nunca debe verse supeditado por completo a la decisión o el juicio de otra persona"*. Pocas frases más significativas que ésta, para reafirmar esa voluntad de autor que siempre defendió para sí mismo.

La película es una tremenda epopeya, en la que un puñado de hombres al mando del mayor Rogers (un espléndido Spencer Tracy) realizan una expedición de castigo contra los indios abenaky, cerca de la frontera con Canadá. El camino desde New Hampshire hasta St. Francis es de una dureza que recuerda a los primeros colonizadores: de hecho la acción transcurre en 1759. Un camino a pie atravesando bosques y ciénagas; ascendiendo montañas cargados con canoas; sufriendo el "ataque" de nubes de mosquitos; caminando por el lecho del río y durmiendo en las ramas de los árboles para no dejar huellas; vadeando un río revuelto mediante una cadena humana; pasando hambre y teniendo que abandonar a enfermos y heridos... Como en Homero, la aventura acaba siendo el propio trayecto. Y Vidor rueda esta odisea con un ritmo impecablemente perfecto. De hecho, acabada su misión, Rogers anuncia su próximo empeño: la búsqueda de un paso al noroeste que lleve hasta Japón, en un epílogo perfectamente suprimible que, al parecer, no fue rodado por Vidor sino por el realizador Jack Conway.

Una vez más asistimos al esfuerzo colectivo y el empuje individual de un hombre, aunque en este caso ambos se complementan como pocas veces en su obra. Tratándose, como se trata, de la película más violenta -en el sentido estricto- de la obra de Vidor, de ella se desprende un peligroso maniqueísmo. Rogers es un héroe de una pieza, por mucho que en de-

La ciudadela

Camarada X

terminados momentos su autoritarismo sea cuestionado. Sus hombres, unos sufridos aventureros, que sólo se atreven a dudar de su empresa en los momentos más dramáticos. Frente a ellos, los abenaky son unos salvajes, colaboracionistas con los invasores franceses, a los que sólo cabe masacrar sin piedad. Y esto último no es exagerado: *"Matad a todos los indios y rematadlos"*, dice Rogers a su hombres la víspera del asalto e incendio de su campamento.

Camarada X (*Comrade X*, 1940) fue apresuradamente tachada de anticomunista, cuando en realidad no parece que lo fuese más que la celebrada **Ninotchka** (*Ninotchka*), dirigida por Lubitsch el año anterior. Aunque sólo fuese por la solvente puesta en escena de Vidor y la interpretación de su protagonista, Clark Gable, esta comedia merecería más atención de la que normalmente se le ha prestado.

En cuanto a su siguiente película, **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941), es otro notable melodrama en el que se muestra descarnadamente la vacía vida burguesa de un alto ejecutivo, al que un buen día asaltan sus recuerdos, sus viejos sueños, merced a la reaparición de su antigua amante, que viene a trastocar una vida perfectamente programada. A este respecto, es significativa la primera secuencia en la que un alegre contrapunto musical marca humorísticamente los movimientos cronometrados que el protagonista realiza cada día desde que se levanta hasta que se instala en su despacho. Merced a la inteligente utilización de un continuo juego de *flashbacks*, Vidor va dejando que el pasado vaya minando el presente para finalizar con un poco creíble final acomodaticio, por el que todo vuelve a su sitio. A destacar las notables interpretaciones de Robert Young y Hedy Lamarr.

Según confiesa en sus memorias, Vidor llegó a plantearse la posibilidad de alistarse al estallar la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, pensó que su mejor contribución sería realizar una película en la que el acero y la guerra serían temas de referencia: **An American Romance**. El propio Vidor escribió un argumento que entusiasmó a Louis B. Mayer. Con un complejo y brillante uso del color y una constante utilización de escenas documentales, básicamente fabriles, el director entona un canto al emprendedor espíritu americano, con un permanente trasfondo de discurso patriótico. La historia es la de un emigrante procedente de Moravia, que llega a Minnesota a finales del siglo pasado. Tras el irónico letre-

ro que antecede a la primera secuencia (*"Para ser admitido en este país había que tener la mente sana, no contar con antecedentes penales y no ser polígamo"*), Steve Dangos va sumergiéndose en un proceso de americanización, al tiempo que su duro trabajo acaba por convertirle en uno de los primeros industriales automovilísticos del país.

Otra vez asistimos a la lucha del individuo por alcanzar sus sueños, aunque en esta ocasión la sociedad no sólo no ejerce oposición alguna, sino que oficia de gurdaespaldas del *American Way of Life*, que concede la gloria a todo aquel que está dispuesto a luchar con fe por ella. La vigorosa puesta en escena de Vidor sufrió sin embargo la intervención de Mayer, que suprimió media hora de su metraje original sin contar con su realizador. Centrados los cortes en las peripecias argumentales -se respetaron, en cambio, íntegramente las numerosas secuencias documentales-, la historia padece de algunas arritmias, fruto de los diversos saltos producidos por dichos cortes. Tras tres años de trabajo y un presupuesto de tres millones de dólares, la película no fue el éxito esperado.

El delirio del barroco

Duelo al sol es, quizás, la película más conocida de King Vidor y, por contra, la de más dudosa autoría. Si hay muchos críticos que afirman que, pese a todo, este film es plenamente vidoriano, lo cierto es que las interferencias que sufrió el realizador a lo largo de su rodaje fueron numerosas. Para empezar, el productor David O. Selznick quiso hacer una superproducción a semejanza de **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939) para lanzar definitivamente a su amante, Jennifer Jones. Selznick estuvo en todo momento detrás de su realización, imponiendo en diversos momentos a un buen número de directores, que se encargaron de diversas secuencias: Joseph Von Sternberg, William Dieterle, William Cameron Menzies, Otto Brower, Breezy Reeves Eason, Chester Franklin, Hal Kern (14). Por otro lado, el propio Selznick fue el autor del guión, lo que le proporcionaba una segunda línea de intervención directa en la película. De hecho, Vidor se despidió antes de terminar el rodaje y fue Selznick quien supervisó en persona el montaje definitivo.

Si tomamos como punto de reflexión la frase del crítico francés Jacques Lourcelles -*"Es una obra con dos cabezas, una mirando hacia la Biblia y la otra hacia el folletín familiar próximo a* ***Lo que el viento se llevó****"*(15)-, podríamos intentar llegar a un cierto punto de encuentro entre la aportación autoral de uno y otro. Este *western* barroco y denso se mueve a lo largo de su metraje en un juego de enfrentamientos, que se multiplican hasta el paroxismo y dentro de muchos de los cuales se puede intuir la lucha soterrada entre productor y realizador. Enfrentamientos que se materializan entre el amargado Chávez y su impulsiva esposa; el resentido senador McCanles y la resignada Laura Belle; el violento y primario Lewt y el pacífico Jesse; la defensa del progreso encarnado por el ferrocarril, de Jesse, y la defensa de los valores más atávicos de su padre; los celos entre Jesse y Lewt o de éste hacia el capataz Sam; las dudas de Perla entre su pasión por Lewt y su atracción, más cerebral, hacia Jesse; la elegante Hellen y la salvaje Perla... Se dirá que todo ello ya estaba en el guión de Selznick, pero Vidor era capaz con su cámara de ahondar en las miradas, de sacar chispas a esos enfrentamientos para llevarlos a su terreno. Sirva lo dicho tan sólo como apunte, ya que su desarrollo excedería la función de este artículo.

La película fue en su día la tercera más cara rodada hasta entonces: más de once millones de dólares.

A continuación Vidor acepta la propuesta de los productores Benedict Bougeaus y Burgess Meredith, el actor que hace a la vez de protagonista en el film, **A Miracle Can Happen** (1948). Se trata de una película de *sketchs*, algo poco habitual en el cine norteamericano y, desde luego, insólito en la obra del realizador. Codirigida con Leslie Fenton, Vidor se hizo cargo de la historia que sirve para hilvanar los otros tres *sketchs*, así como de dos de estos últimos. Si del episodio conductor poco se puede decir, salvo que sirve de excusa para proporcionar un esqueleto a la película, el que protagonizan unos jovencísimos James Stewart y Henry Fonda es un simple *gag* delicioso y muy bien planificado, en el que se realiza un juego de equívocos, que no nos lleva mucho más allá que a insistir en que el realizador de **Espejismos** tenía unas innegables condiciones para la comedia. Pero, como declaraba años después en una entrevista (16), Vidor centró su interés en el episodio interpretado por Meredith y Charles Laughton, en el que éste representa a un sacerdote en crisis ante el rechazo que su desgana en el oficio produce entre los feligreses. Crisis de la que consigue salir gracias a la aparición ante él de un niño muerto años antes. Sometida la película a uno de los habituales *test* con público, se comprobó que este episodio no funcionaba como comedia, por lo que sufrió varios cortes. Sea o no por el resultado de los cortes, lo cierto es que remitimos su posible interés a las inquietudes metafísicas del realizador, que en absoluto llegan a transmitirse al espectador. Los productores aseguraron a Vidor que se haría un largometraje a partir de ese material, cosa que nunca llegó a ocurrir.

La fuerza del individuo

En 1948 Vidor filma la primera y sin duda la más interesante de las tres películas que consecutivamente realiza para la Warner Bros: **El manantial**. Si esta película no es, contrariamente a lo que afirma más de un crítico, la mejor de Vidor, sí se puede afirmar que es la más vidoriana. Basada en la novela de Ayn Rand, a su vez inspirada en la vida de Frank Lloyd Wright, el gran precursor de la arquitectura moderna y autor del museo Solomon Guggenheim de Nueva York, narra las peripecias de Howard Roark (magnífico Gary Cooper), arquitecto que lucha contra viento y marea por una arquitectura moderna y original, frente al academicismo generalizado. Roark será capaz de quedarse sin trabajo, de trabajar como peón en una cantera, de renunciar a la mujer que ama e, incluso, de volar un edificio en el que se han llevado a cabo cambios que él mismo había desautorizado, a cambio de mantenerse fiel a sus ideales.

El conflicto individuo/sociedad late en este film con más fuerza y más claridad que nunca en su filmografía. Pero también como nunca el individualismo cristiano de Vidor se pone de manifiesto por encima de los valores sociales. En palabras de su realizador, *"el héroe de* ***El manantial*** *busca descubrir la Verdad, conocer todas las motivaciones de la vida. La fuente de su inspiración es Dios. Cree en Dios. Es consciente de lo que es y sabe lo que busca. No tiene necesidad de cambiar de entorno, de conocer otra gente. Eso es lo que me interesó de él"* (17). Efectivamente, la gente, la masa, está fuera de esta meditación metafísica, en la que Vidor es más Vidor que nunca. Dominique, la heroína, lo deja claro cuando afirma refiriéndose a una escultura que ha lanzado por la ventana: *"La he destruido para que no formara parte de un mundo donde la belleza, el genio y la grandeza no tienen oportunidad: el mundo de las masas y del* Banner" (refiriéndose con esto último al periódico que dirige Gail Wynand, su interlocutor).

En ese afán por desplegar su particular forma de ver el mundo, Vidor parece querer reducir sus personajes a unívocos valores morales. Si Toohey, el crítico de arte, está dispuesto a defender la ortodoxia sobre la que edifica su prestigio, y el patético Peter Keating representa el conformismo del artista vendido a los gustos dominantes, el citado Wynand no lo tiene menos claro: *"No hay alternativa: o te sometes o dominas. Yo he decidido dominar"*. Por su parte, Dominique representa la independencia hasta sus últimas consecuencias: *"Las cosas que admiramos o que queremos son las que nos esclavizan y yo no soy nada sumisa"*. Es por ello por lo que acepta casarse con Wynand, aunque ama a Roark, y arroja la escultura que admira al vacío. Finalmente, Roark representa la libertad a ultranza. Las palabras que pronuncia en su defensa ante el tribunal que le juzga

por haber volado el edificio son más que esclarecedoras: *"Fijénse en la historia: todo lo que tenemos, todos los grandes logros han surgido del trabajo independiente de mentes independientes. Y todos los horrores y destrucciones, de los intentos de obligar a la humanidad a convertirse en robots sin cerebros y sin almas, sin derechos personales, sin ambición personal, sin voluntad, esperanza y dignidad. Es un conflicto antiguo, tiene otro nombre: lo individual frente a lo colectivo"*. A continuación Roark lanza una perorata a favor de los Estados Unidos como el gran defensor del individualismo.

A partir de aquí, se podría -es sólo una sugerencia, ustedes juzguen- hacer una relectura de sus filmes más "colectivistas". Quizás entonces podríamos descubrir que, si los protagonistas de **...Y el mundo marcha** acaban integrándose felices en la colectividad, es porque aceptan ser unos simples espectadores más de una bobalicona pantomima; que la comunidad negra sólo se siente feliz cuando puede entonar sus cánticos religiosos en pos de su guía espiritual; que la cooperativa de **El pan nuestro de cada día** sólo funciona gracias a la energía y dirección de su líder. Sin duda habría que matizar todo esto, pero no estaría de más tomarlo como punto de reflexión.

En cuanto a la puesta en escena, **El manantial** es una película espléndida. Cada plano, cada secuencia tiene el sentido que debe tener para que la película se nos aparezca en toda su coherencia. Los diálogos son brillantes. Los decorados juegan con espacios que el propio Wright podría haber diseñado. Su frialdad despega a los personajes de una excesiva carnalidad. Por lo mismo, el erotismo presente a lo largo de toda la película es un erotismo distante y soterrado. La película se cierra con un final impuesto por la obligada fidelidad a la obra original, final que el propio Vidor calificó de *"estúpido y ridículo"*.

Respecto a sus dos siguientes películas, dejemos de nuevo la palabra a Vidor. De **Beyond the Forest** (1949) afirma: *"Es una historia bastante sórdida, muy fea. No me gusta la forma en que se hizo la adaptación. Entré en la Warner con la intención de hacer* ***El manantial*** *y firmé un contrato para hacer otros dos filmes, uno de los cuales era éste. Fue el peor periodo de mi carrera. No rodé estas películas más que por el salario de director"*. No menos contundente se muestra con **La luz brilló dos veces** (*Lightning Strikes Twice*, 1951): *"Es un revoltijo muy sintético de cosas sin interés: no significa absolutamente nada. El tema es muy malo"* (18). Poco que añadir a tan contundentes palabras en torno a dos dramas con asesinato por medio y que en ningún caso retienen el interés del espectador. En cuanto a sus actores, Bette Davis, protagonista de la primera, debió convertir en un infierno el rodaje de la película con sus continuos desencuentros con el realizador. Respecto a la segunda, ni Ruth Roman ni el siempre gris Richard Todd ayudan a levantar el vuelo de un film de intriga que resulta ser lo peor que le puede ocurrir a una película de este tipo: totalmente previsible.

De sus dos siguientes películas, ambas producidas por la 20th Century Fox, desconozco la primera de ellas: **Japanese War Bride** (1952), que narra la historia de un soldado norteamericano que vuelve de la Guerra de Corea casado con una japonesa, que,

desde el principio, es rechazada por su entorno familiar. Vidor la despacha con una contundencia parecida a las anteriores: *"Llegué con dos semanas de antelación al rodaje de **Japanese War Bride**, que debía haber realizado otro. Todo estaba escrito y dispuesto. No hice casi nada en esa película, pero me sirvió para pagar mis impuestos. El pesimismo del film no quería decir nada: hay decenas de miles de americanos que se casan con japonesas. No plantea ningún problema, ni provoca ningún drama. Se quiso hacer algo a partir de nada, a partir de lo que no existía. Ahí está el resultado"* (19). Sin embargo muy otra es la opinión de Carlos Señor, para el que *"se trata de un film extraordinario y situado a la altura de otras grandes obras de Vidor"* (20).

Dos obras maestras

Con **Pasión bajo la niebla** Vidor supera su bache creativo realizando una de sus mejores obras. Pese a volver a colaborar con Selznick, parece que éste dejó al realizador plena libertad para dirigir su película, basada en una historia elegida por él mismo que, a su vez, participó en la producción llevada a cabo con un reducido presupuesto.

Tórrida, excesiva y barroca, **Pasión bajo la niebla** recuerda la tormentosa pasión de **Duelo al sol**, aquí reproducida en otro contexto. El triángulo formado en el *western* por Perla, Lewt y Jesse, tiene ahora el equivalente en el que encarnan Ruby, Boake y Jim Gentry. El mismo deseo indominable, la misma violencia soterrada, son servidos en este caso en un ambiente más cerrado y asfixiante. En el epílogo, con la voz en *off* sobre el rostro herido por el tiempo de la protagonista -la película responde a un gran *flashback* en el que se desarrolla la práctica totalidad del metraje-, oímos: *"Sí, Ruby Gentry nació en el seno de una familia sin privilegios, y la gente de Bradock no permitió que lo olvidara"*. Porque **Pasión bajo la niebla** no es sólo la historia de una pasión desmedida, sino también la de un intento -el de Ruby- de transgredir las férreas clases sociales. Cuando Ruby cree que su ascenso social, tras su matrimonio con Jim Gentry, le va a permitir salvar esas distancias, la puritana sociedad que la rodea la rechazará con mayor violencia. Ruby se vengará, pero su venganza acabará primero con los sueños y luego con la vida del único hombre al que había amado. La tierra, siempre la tierra, muere también con él anegada por la amargura de Ruby.

Toda la desmesura y los instintos primarios que la emparentan con **Duelo al sol** son en esta ocasión tratados con una puesta en escena más clásica, de una perfección muy por encima de los altibajos de aquélla. Un melodrama excepcional, quizás está sí la mejor película de Vidor, con tres grandes interpretaciones: Jennifer Jones, Karl Malden y, aunque en menor medida, el no siempre tan afortunado Charlton Heston.

En pleno estado de gracia, dos años después Vidor dirige **La pradera sin ley**, su mejor aproximación al *western*. Un film compacto, pétreo, sin la menor fisura en una puesta en escena ágil y aparentemente sencilla y con un guión que ordena a la perfección una historia plenamente vidoriana.

Pasión bajo la niebla

Todo en **La pradera sin ley** gira en torno al personaje de Dempsey Rae, memorablemente interpretado por Kirk Douglas. Dempsey es un aventurero fuera de lugar, un héroe de otros paisajes. Si se siente obligado a ayudar a los pequeños propietarios, amenazados por Reed Bowman, la poderosa dueña del Triangle, el mayor rancho de la zona, no podrá quedarse con ellos para compartir la parcelación de la tierra con alambres de espino. No sólo las alambradas causaron la muerte de su hermano menor. Además están ayudando a acabar con los horizontes abiertos, el único espacio por el que sabe moverse. Dempsey podría mostrar al arrogante arquitecto Roark que se puede ser libre e individualista, aunque a la vez solidario. Como todos los grandes héroes errantes que poblaron el *western*, Dempsey se irá solo. Dejará a su vieja amiga Idonee (la siempre espléndida Claire Trevor), demasiado acostumbrada a otro tipo de soledad; a Jeff, a quien le ha unido una historia iniciática sin futuro; pero también las alambradas. *"Lo siento, no me gustan las alambradas"*, va a ser su despedida. Dempsey Rae se aleja solo hacia un futuro incierto, en busca de su lugar bajo el sol (21).

También en 1954, Vidor colaboró por primera y última vez en televisión, realizando dos episodios de media hora, dentro de la serie **Light's Diamond Jubilee**, que producía David O. Selznick. No volvió a hacerlo y en sus memorias afirma que *"la televisión consume vorazmente el talento y la inspiración"*.

Salomón y la reina de Saba

Epílogo

A propósito de **Guerra y paz**, una de las películas más bellas y complejas de Vidor, hay un estudio más pormenorizado en este mismo monográfico, que me exime de extenderme en ella lo que sería menester. Coproducida por la Paramount y el entente italiano Ponti-De Laurentiis, y rodada en Italia, sólo la idea de trasladar a la pantalla la obra cumbre de Tolstoi, uno de los escritores que más admiraba y con el que se identificaba en muchos de sus postulados ideológicos, entusiasmó a Vidor desde el principio. José María Valverde, con su siempre admirable precisión, escribía: *"Tolstoi se fue elevando por encima del horizonte de su propia clase hasta renegar de ella, sin pasar por eso al progresismo de las nuevas minorías, sino lanzándose en una suerte de evangelio populista, de mitificada raíz campesina que, como protesta utópica, se difundió por todo el mundo más aún que sus novelas"*, para continuar más adelante que *"superficialmente, cabría intentar explicar esta obra como la glorificación de la época áurea de esa aristocracia que hablaba en francés, y de la que Tolstoi todavía no había renegado; pero en* **Guerra y paz**, *obra por encima de filiaciones, tal idea sólo serviría para subrayar la ausencia de personajes de las incipientes clases medias, que asumían precisamente el protagonismo cultural cuando se escribía esta obra. De hecho, aparte de la nobleza, aquí destaca sólo algún campesino de profundo saber moral, casi mágico o místico: Platón Karatáiev"* (22).

La obra de Tolstoi expresaba a la perfección muchos de los ideales vidorianos: la fe en la lucha del individuo y su insobornable empe-

ño por acercarse a la verdad (aquí encarnada básicamente por Pierre Bezoukhov, personaje interpretado por Henry Fonda); su posicionamiento a favor de la colectividad, aunque siempre dejándola en un segundo plano de la acción; su telúrica defensa del trabajo de los campesinos, cada vez más cercados por la ciudad; esa mística evangélica y populista de la que habla Valverde; el cruce de pasiones, más soterrado que explícito; los valores permanentes representados por la familia; la fascinación/rechazo por la guerra: véase a Pierre, con una flor en la mano, presenciando una batalla mostrada preferentemente en planos generales, como ya había hecho en **El gran desfile**...

Por otro lado, Vidor mezcla con maestría las espectaculares escenas de la que al fin y al cabo es una superproducción, con un intimismo que recorre toda la cinta y que produce momentos tan gozosos como la famosa secuencia de las *troikas* dirigiéndose a la casa de campo de los Rostov, que recuerda al Renoir de **Le Déjeuner sur l'herbe** (1959). Desgraciadamente, la explotación de la película por parte de la Paramount no fue demasiado cuidadosa, según quejas del propio Vidor. Llegó incluso a proyectarse con cortes que totalizaron alrededor de una hora, para acercarla a los metrajes *standars*.

Tardaría cuatro años en dirigir su siguiente película: **Salomón y la reina de Saba**, que será la que cierre su filmografía. De nuevo producida en Europa, aunque esta vez rodada en España, durante su rodaje falleció Tyrone Power, el protagonista, con cuyo trabajo Vidor se mostraba entusiasmado. Yul Brinner se encargó de sustituirle. Recuerdo la película como una de las míticas de mi infancia, como **Los vikingos** (*The Vikings*; Richard Fleischer, 1958) y **Espartaco** (*Spartacus*; Stanley Kubrick, 1960), pero, al contrario que estas dos últimas, nunca he podido volver a verla, lo que me lleva a limitarme a reproducir aquí dos valoraciones totalmente opuestas. Por un lado, y siguiendo la línea crítica más generalizada, Carlos Señor afirma que *"la película, además de ser una de las peores de su carrera, es un film anodino, bastante rutinario, rodado sin especial pasión e intensidad"* (23). Por el contrario Louis Marcorelles la califica de *"uno de los monumentos del séptimo arte, en la línea de* ***Cabiria*** *(Giovanne Pastroni, 1914),* ***Intolerancia***, ***El acorazado Potemkin*** *(*Bronenosez Potemkin*; S. M. Eisenstein, 1925),* ***Iván el Terrible*** *(*Ivan Grozni*; Eisenstein, 1944). Quizás la cumbre de la obra de King Vidor"*, para explicar más adelante que *"con* ***Salomón y la reina de Saba*** *y su Super-Technirama, reduciendo la anécdota al mínimo, Vidor nos lanza al rostro una de las más prodigiosas epopeyas de la historia del cine y, más allá del estilo gran-ópera,* (...) *reune a Homero y* La canción de Rolando, *como Eisenstein reencontraba al teatro japonés y a Shakespeare"* (24).

Tras su último largometraje, sólo se pondría detrás de la cámara para realizar dos cortos: **Truth and Illusion: an Introduction of Metaphysics** (1964) y **Metaphor: King Vidor Meets Andrew Wyeth** (1980), esta última centrada en una entrevista con el pintor Andrew Wyeth.

Hasta su muerte en 1982 vivió retirado en su rancho californiano. Dio clases en la Universidad del Sur de California. Viajó bastante a Europa, donde en algún momento llegó a barajar la posibilidad de instalarse. Coqueteó con diversos proyectos: un film titulado "The Love Miracle", que consideraba demasiado arriesgado para los productores norteamericanos; una nueva versión de **The Turn in the Road**, su primer largometraje; la adaptación de la novela de Nathaniel Hawthorne *The Marble Faun*; una biografía de Cervantes a partir del libro de Bruno Frank *Un hombre llamado Cervantes*...

NOTAS

1. Publicada en España bajo el equívoco y poco afortunado título de *Hollywood al desnudo*, por la editorial barcelonesa AHR en 1954.

2. En su número 104. Febrero, 1960.

3. Señor, Carlos: *King Vidor*. Ed. JC. Madrid, 1997. Página 17.

4. Como todas las citas en las que no se indique lo contrario, ésta proviene de su citada autobiografía.

5. El propio Vidor había sido educado en su familia dentro de las creencias de esta secta, fundada en Boston por Mary Baker Eddy en 1879, que, partiendo de una "escrupulosa" lectura de la Biblia predicaba, entre otras cosas, el poder de curación que poseía el propio espíritu, no sólo de las enfermedades del alma, sino también de las del cuerpo. Tanto es así que defendían que la salud se podía obtener haciendo cotidianamente una gimnasia mental, consistente en repetirse que el error es impotente ante la fe en Dios.

6. Moullet, Luc: "Rétrospective King Vidor". *Cahiers du Cinéma*, número 136. Octubre, 1962. Página 27.

7. Señor, Carlos: Op. cit. nota 3. Página 54.

8. De hecho, Vidor hace que Peggy, la protagonista, y Billy, el actor cómico que le ayudó a introducirse en Hollywood, pero del que más tarde renegará cuando la gloria les separe, asistan a la proyección de una de estas películas. El film no es otro que **El caballero del amor**, realizado como ya hemos visto por el propio Vidor y del que éste tiene muy buenas palabras en sus memorias.

9. Contrariamente a lo que se ha afirmado a veces, **Aleluya** no es la primera película interpretada exclusivamente por negros. Aunque producida también en 1929, es anterior a ella **Hearst in Dixie**, dirigida por Paul Sloane para la Fox. Por otro lado en la década de los veinte fueron habituales los filmes interpretados únicamente por actores negros, aunque en estos casos se trataba de películas destinadas directamente para esa comunidad.

10. Latorre, José María: "King Vidor, la grandeza de un pionero". *Dirigido por...*, número 99. Diciembre, 1982. Página 53.

11. Latorre, José María: Ibídem. *Dirigido por...*, número 100. Enero, 1983. Página 7.

12. Monterde, José Enrique: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Festival de Cine de Gijón. 1997. Páginas 138-139.

13. Anteriormente, sólo **El campeón** había conseguido dos estatuillas -la de Mejor Actor para Wallace Beery y Mejor Guión Original para Frances Marion-, aunque había sido nominada también como Mejor Película y Mejor Dirección. Ya en la primera edición de los Oscar, 1927-1928, **...Y el mundo marcha** fue nominada para la Mejor Dirección, lo mismo que ocurriría dos años después con **Aleluya**. Por su parte, Barbara Stanwyck había sido nominada al premio a la Mejor Actriz por su trabajo en **Stella Dallas**. Ninguna otra película de Vidor obtuvo nunca un Oscar, aunque Jennifer Jones y Lillian Gish fueron nominadas como mejores actrices, principal y secundaria, por **Duelo al sol** en 1946 y, diez años más tarde, Vidor fue nominado por su trabajo como director en **Guerra y paz**. En cambio, en 1978, cuatro años antes de su muerte, la Academia le concedió un Oscar honorífico por su contribución al arte cinematográfico.

14. Para intentar aclararse dentro de este galimatías de directores, ver Casas, Quim: *Duelo al sol* Ed. Dirigido. Barcelona, 1996. Páginas 103-110.

15. Lourcelles, Jacques: *Dictionnaire du Cinéma. Les Films*. Ed. Robert Laffont. París, 1992. Página 442.

16. Moullet, Luc y Delahaye, Michel: "Entretien avec King Vidor". *Cahiers du Cinéma*, número 136. Octubre, 1962. Página 12.

17. Ibídem. Página 14.

18. Ibídem. Página 16.

19. Ibídem. Página 17

20. Señor, Carlos: Op. cit. nota 3. Página 129.

21. Kirk Douglas, que debió entusiasmarse con su personaje y del que se dice que intervino junto al propio guionista Borden Chase en algunos retoques del mismo, produjo años después **Los valientes andan solos** (*Lonely Are the Brave*; David Miller, 1962). Con guión de Dalton Trumbo, se trata de una continuación inconfesada de **La pradera sin ley**, en la que el actor encarna a un vaquero amante de los espacios abiertos y que odia las alambradas y las fronteras. El problema es que este nuevo héroe solitario vive en una época de autopistas y vuelos en avión. La respuesta de Douglas a Dempsey Rae es desoladora.

22. En Riquer, Martín de y Valverde, José María: *Historia de la Literatura Universal*. Ed. Planeta. Barcelona, 1985. Tomo 7. Páginas 452-455.

23. Señor, Carlos: Op. cit. nota 3. Página 189.

24. Marcorelles, Louis: "L'homme au fouet". *Cahiers du Cinéma*, número 104. Febrero, 1960. Páginas 14 y 18.

Stella Dallas

Algo más que un árbol

King Vidor-ek, antza, ez du Hollywood-ko urrezko aroko beste ordezkari askok arroaka duten zinezaleen estimurik. Eta nahikoa hedatuta dagoen ustearen arabera Vidor-ek filme-zati bikainak filmatu bazituen ere, inoiz ere ez omen zuen behar adinako kalitatezko filme osorik filmatu benetako "maisuen" mailan jarri ahal izateko. Hala eta guztiz ere, ezaugarri hori estilo-bereizgarritzat hartzeak ikuspegi-aldaketa dakar: obrari zalantzarik gabeko batasuna ematen diona eta tradizio estetiko eta filosofiko aberatsaren barruan sartzen duena.

Carlos Losilla

Volver a ver hoy en día una película de King Vidor obliga a descubrir, por lo menos, dos cosas. El arrojo suicida con que solía abordar los más diversos temas hace que su posición frente a la realidad presente múltiples aristas, se plantee el problema de su representación con inusitada complejidad de perspectivas para un director de su generación. Y su problemática relación con las reglas del cine clásico logra convocar, en el ánimo del espectador, una sensación contradictoria, el convencimiento de que esas imágenes pertenecen a un acervo común, pero también surgen de una sensibilidad muy particular, intensamente exaltada en la forma de ordenarlas, de presentarlas ante su audiencia. *"La magia del cine es evidente"*, dice Vidor en su autobiografía; *"la ilusión de nuestro mundo, más sutil. Pero la escena está ahí, y corresponde a nosotros construir el drama, crear el clímax. (...) La vida nos ha designado para que nos erijamos en magos. Pero a la ilusión no le está permitido que controle a su demiurgo"* (1).

Semejantes convicciones impiden considerar a Vidor uno más entre los grandes clásicos hollywoodienses. Las dos consideraciones expuestas podrían aplicarse, en principio, a cualquier otro de ellos. Pero ni Raoul Walsh, ni Howard Hawks, ni siquiera John Ford, presentan una tenacidad tal en sus aprioris teóricos, lo cual no quiere decir nada sobre la calidad de sus obras respectivas, pero sí mucho sobre su postura personal ante ellas y, por encima de todo, sobre su modo de interpretar y poner en práctica un determinado código lingüístico. Muchos hablarían aquí de autoconciencia. Por las confusas connotaciones que pueden desprenderse del término, quizá sería mejor referirse a una cierta voluntad de transparencia en un sentido opuesto al que suele utilizarse para caracterizar el cine clásico: transparencia del autor, no del estilo.

Pero también del estilo. Vidor siempre se mostró orgulloso de trabajar en el seno de un sistema expresivo capaz de comunicarse con el público en los términos más sencillos. El choque entre las cualidades que sólo un autor puede otorgar a su propia obra, en palabras más o menos vidorianas, y las exigencias del marco en el que evoluciona son una constante, por no decir un tópico, de la mayor parte de las exégesis del Hollywood clásico, aunque quizá no del Hollywood clásico en sí mismo. Sin embargo, en las películas de Vidor esa lucha por la libertad de expresión se resuelve, como todo en su cine, por medio de un pacto: la voluntad autoral podrá llegar hasta los límites de lo permisible siempre que logren borrarse como por arte de magia las huellas de su itinerario. En los mencionados Ford o Walsh, y de otro modo también en emigrados como Hitchcock o Lang, el estilo es lo primero. En el caso de Vidor, hay algo que lo neutraliza pero a la vez lo trasciende. Y ese algo es lo que consigue que su cine sea tan distinto al de sus contemporáneos, aun manteniendo importantes puntos de contacto. Queriéndose diferente desde el principio, tanto los andamiajes como los agujeros del sistema general se revelan mucho más claros que en cualquier otro, sus películas consiguen ser las más representativas a la hora de demostrar por qué un conjunto de reglas tan cerrado y elemental es capaz de alcanzar tales grados de solvencia autorreferencial. Nunca como en el caso de Vidor se han mostrado tan nítidos los lazos de continuidad existentes entre el clasicismo, el neorrealismo y la *Nouvelle Vague*. O entre el clasicismo y la modernidad más madura, como es el caso de un cineasta de tan claras influencias como Terrence Malick. O entre el clasicismo y, pongamos por caso, el actual cine iraní, donde los problemas de la representación se encuentran en primer plano del relato, como así ocurre en **Espejismos** (*Show People*, 1928), **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) o **La calle** (*Street Scene*, 1931).

José Luis Guarner, uno de los admiradores más apasionados del cine de Vidor, invoca innumerables paralelismos, estrambóticas herencias, variadísimas influencias entrecruzadas: los soviéticos Dovjenko y Donskoi, Giuseppe de Santis, el Joseph Losey de la primera época, Elia Kazan e incluso

An American Romance

Eric Rohmer (2). Por supuesto, no deja de mencionar a Rossellini, quien, según Tag Gallagher, *"comparte con Vidor la preferencia por la intuición en detrimento de la razón, la concentración en la inmediatez del momento y del individuo, y ambos poseen el mismo idealismo y vitalismo"* (3). Y Roger Boussinot encuentra huellas de Vidor hasta en George Cukor y Billy Wilder, en apariencia dos de los directores más opuestos a su manera de ver el cine (4). Lo más sorprendente, entonces, es la tozuda unidad de su obra, así como el hecho de que esas múltiples ramificaciones no dejen de ser ciertas en ningún momento. Inquieto clasicista tentado siempre por la ruptura, Vidor busca la armonía en la indagación del caos, abre frentes sin cesar atraído por una realidad que lo reclama desde el otro lado del espejo. No hace falta mencionar **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) o **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929). La persistente duda entre el impulso documentalista y la obediencia al relato encuentra su más patente plasmación en **An American Romance** (1944), una impresión que los cortes infligidos por la Metro en la época de su estreno no hacen más que intensificar. Filmada poco antes de **Roma, ciudad abierta** (*Roma città aperta*, 1945), ostenta idéntica tensión entre la dramaturgia heredada del periodo prebélico y la tendencia hacia el realismo identificada ya en ciertos clásicos soviéticos, en Murnau, en Flaherty, en John Grierson y la escuela británica, en Pare Lorentz, con quien Vidor colabora como consejero técnico en tres documentales: **The Plow That Broke the Plains** (1936), **The River** (1936) y **Fight for Life** (1940). La película resultante, como su propio título indica, es un "romance", un poema épico, un cantar de gesta, pero también un reportaje sobre ciertos aspectos laborales de la vida norteamericana desde principios de siglo hasta los años cuarenta. Ninguna de las dos opciones consiguió convencer ni al público ni a la crítica de la época, y de ahí los prejuicios con que suele observarse aún en la actualidad, siendo por lo demás una película básica en la historia del cine, un documento único para comprender uno de sus periodos más convulsos.

La gran tragedia de King Vidor consistió siempre, ya desde la era silente, en intentar con terquedad la imposible conjunción entre su irreprimible tendencia a la fragmentación, a mostrar las cosas en su pálpito más veraz, y su devoción por la introspección, por la búsqueda de un equilibrio que igualmente actuara como argamasa narrativa, en el fondo una versión muy personal de la oposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisíaco. En **An American Romance**, la lucha de contrarios se manifiesta en su propia estructura, corroborada por un enérgico retrato del universo del acero, desde la mina hasta la construcción de aviones, cuyas piezas se ensamblan ante el espectador como metáfora de un encendido panteísmo. En **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941) -según Guarner muy similar a **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1940)-, la búsqueda de la armonía vital por parte de un protagonista sumido en una intensa crisis obtiene su justo correlato en la búsqueda de un cierto equilibrio por parte de la propia narración, descoyuntada y repleta de *flashbacks*. Los titulares de la prensa puntúan agresivamente el relato encuadrándolo en un marco histórico contemplado a su vez desde una perspectiva sarcástica: al principio, *"Roosevelt hace una advertencia a los nazis"*; al final, *"los nazis hacen una advertencia a Roosevelt"*. Y cuando Robert Young, en un momento de la película, lee en *over* una carta íntima rodeado de extraños y sentado en un sillón, la cámara se acerca a él para aislarlo y luego se aleja para relacionarlo con los demás, una sorprendente plasmación visual del eterno dilema vidoriano entre la soberanía del yo y la necesaria inserción en la comunidad.

La tentación realista de Vidor es el tema preferido por muchos de sus estudiosos y simpatizantes: el vigor físico de sus escenas de amor, la brutalidad con la que

muestra la guerra y la violencia, el lirismo que se desprende de algunos pequeños momentos. En la trastienda se oculta la veracidad con que presenta objetos y acciones, la sinceridad con la que habla de temas un tanto delicados y por ende insólitos en el cine de su tiempo, hasta el punto de dar la impresión, a los ojos de un espectador de hoy, de ser un cineasta mucho más "reciente" de lo que en realidad es, otro síntoma de su inequívoca modernidad. **...Y el mundo marcha** presenta la muerte de la hija del protagonista con seca brusquedad, sin filtro sentimental alguno. **Espejismos** es una visión feroz e inmisericorde de la industria cinematográfica, sólo comparable al Minnelli de **Dos semanas en otra ciudad** (*Two Weeks in Another Town*, 1962) y al Fellini fantasmagórico de **Toby Dammit** (*Toby Dammit*, 1968). **El pan nuestro de cada día** habla de cooperativas y solidaridad obrera en lo que, según José Enrique Monterde, constituye *"uno de los filmes 'socializantes' más claros de la historia del cine americano"* (5). **Northwest Passage** (1940) muestra pesadas embarcaciones que escalan montañas y cañones más pesados todavía que vadean ríos, parafraseando de nuevo a Guarner. Y, por volver a las películas mencionadas, tanto **Cenizas de amor** como **An American Romance** contienen revelaciones inauditas para dos filmes de la primera mitad de los años cuarenta, la sensibilidad con que se abordan el impulso hacia el adulterio en la primera y la cuestión sindical en la segunda. **The Stranger's Return** (1933) -que Leonard Maltin celebra justamente como una de las grandes películas americanas de los treinta (6), afirmación puesta en duda con cierta ironía por Tavernier y Coursodon (7)- es un borrador de **El pan nuestro de cada día** con toques de melodrama rural, comedia social y exaltación romántica, pero afortunadamente no es ninguna de esas cuatro cosas. Raymond Durgnat y Scott Simmons la identifican como una *"comedia de la Restauración"* y la comparan con Molière (8). Sea como fuere, es muy notable que de nuevo presente la posibilidad del adulterio sin utilizar la condena ni la reprobación, desde una perspectiva llana y distendida. La mezcla de "romance" y realismo es también evidente, este último materializado en vibrantes escenas de trabajo en el campo. Pero, como su protagonista femenina, instalada en la vieja casa familiar en busca de una armonía que se revelará utópica, su estructura hecha de fragmentos y remiendos ratifica que los propósitos de Vidor van mucho más allá.

Fotografía de Walker Evans perteneciente al libro *Elogiemos ahora a hombres famosos*

¿Dónde? Como afirma el propio Vidor, se trata de *"traducir el espíritu en términos físicos"*. O al revés, está uno a punto de añadir. Cuando Vidor filma algo -una batalla o un beso, un hombre que trabaja o un paisaje-, el espectador tiene la sensación de estar viendo la cosa filmada y su más íntima esencia, su condición intrínseca y su relación con el mundo que la rodea. Los elementos que forman el mundo material conducen a una realidad más allá de ésta, pero ese otro universo no existiría sin su correspondencia física. Es el otro lado del platonismo: no las cosas como reflejo de un orden superior, ni siquiera como puerta de acceso a él, a la manera del romántico William Blake, sino como la única manera de entrar en contacto con su trascendencia. **Aleluya** es una película sobre las condiciones de vida de los negros americanos a finales de los años veinte, y también una elegía trágica sobre el amor, la

Fotografía de Walker Evans perteneciente al libro *Elogiemos ahora a hombres famosos*

muerte y el destino. No obstante, lo que la diferencia de verdad de cualquier otra operación análoga es que su inspiración realista está constantemente atravesada por un hálito místico. El espectador piensa en lo que está viendo no como algo susceptible de interpretación, portador de múltiples significados paralelos, sino como una experiencia física detrás de la cual se oculta un sentido superior que debe ser igualmente transmitido por aquello que recoge la cámara, no por lo que insinúa o sugiere. Mientras Ford cree en lo visible como representación de un orden simbólico, y Hawks lo contempla como el único mundo posible, al tiempo que Walsh intenta sublimarlo mediante una voluntad casi schopenhaueriana, Vidor lo venera en sí mismo y en todas sus posibilidades, la vida vista a la vez como una orgía y como una oración.

En *Venido de Paumanok* dice Walt Whitman: *"He aquí la herencia masculina y la herencia femenina del mundo, he aquí la llama de la materia, / He aquí la espiritualidad, que es la traductora, que está plenamente dedicada, / Es el movimiento constante, el final de las formas visibles, / ... / Yo quiero trazar los poemas de las cosas materiales, porque considero que serán los poemas más espirituales"*. Más cercano en el tiempo a Vidor, el novelista, guionista y crítico James Agee escribe en *Elogiemos ahora a hombres famosos* una crónica sobre el campesinado de Alabama durante la Gran Depresión: *"En una novela, una casa o una persona deben su significado, su existencia, exclusivamente al escritor. Aquí una casa o una persona sólo tiene su significado más limitado a través de mí: su verdadero significado es mucho más vasto"*. El texto de Agee está ilustrado por fotografías de Walker Evans, al que Jean-Loup Bourget se refiere como una de las máximas influencias en el estilo visual de cierto cine americano de los treinta y los cuarenta (9): imágenes de acerado naturalismo que exhalan una conmovedora espiritualidad, campesinas con sus hijos en los brazos fotografiadas como *madonnas* de la pobreza y la miseria, caserones destartalados que se erigen en estilizadas metáforas de la América más profunda y desolada, en una tradición que luego se extendería de Edward Hopper al Richard Fleischer de **Mandingo** (*Mandingo*, 1975), pasando por el Motel Bates de **Psicosis** (*Psycho*, 1960). En medio, Edgar Allan Poe y Nathaniel Hawthorne, Melville y Emily Dickinson, Thoreau y Emerson. Sobre todo este último, cuyo "trascendentalismo" está en el centro del pensamiento de todos los demás y constituye una de las grandes aportaciones de la América del siglo XIX a su cultura posterior, desde las más altas instancias intelectuales a la filosofía cotidiana del llamado "sueño americano": *"Confía en ti mismo"*, escribió, *"todo corazón vibra con ese resorte férreo"*. Y eso es tanto una invitación al individualismo como una celebración panteísta. El emigrado de **An American Romance** y el arquitecto de **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949) están a la vuelta de la esquina.

El descubrimiento de lo invisible a través de lo visible desencadena el de la dignidad a través de la vulgaridad, el de la sabiduría a través del error, o incluso a veces el de lo siniestro a través de lo familiar,

este último una herencia de Poe que Vidor recoge parcialmente en **La luz brilló dos veces** (*Lightning Strikes Twice*, 1951). La armonía convive siempre con el caos, resulta imposible sin su concurso. Y la vida misma necesita de esos desarreglos para mostrarse en todo su esplendor. Como el propio cine, por otra parte, cuyo impulso trascendental carece de sentido sin una adecuada recreación del universo tangible. Pocas veces se ha esbozado en una pantalla una visión de la guerra tan cruel como la que muestra **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), inesperado precedente de películas posteriores como **El cazador** (*The Deer Hunter*, 1978) o **La delgada línea roja** (*The Thin Red Line*, 1998), del mencionado Terrence Malick, con la que guarda más de una concomitancia. Durante la larga secuencia de la retirada napoleónica de Moscú, los hombres caen desfallecidos en el barro y la nieve, los que no pueden seguir son sacrificados de un disparo, una cortesana que ha huido con los franceses se desploma desde una carroza y su cuerpo cae al suelo como un peso muerto, imagen ésta que fascina a José María Latorre (10) y que permanece como una de las más sorprendentes del cine de Vidor. En **Guerra y paz**, el mundo físico se despliega ante los ojos del espectador con todo su poder de convicción, pero también con todo su horror. La deslumbrante aparición del príncipe Andrei Bolkonski en la escena del baile tiene luego su contrapartida en la imagen de su cuerpo postrado, moribundo, débilmente iluminado en una estancia en penumbra. Y, a la vez, esa misma agonía adquiere una conmovedora grandeza desde el momento en que supone la redención final del personaje, su reconciliación con el mundo. Las contradicciones del universo tangible no tienen cabida una vez se accede a un estadio superior, pero a la vez resultan imprescindibles para efectuar ese paso.

"Lo único importante es la armonía", viene a decir más o menos el campesino Platón a Pierre Bezukhov mientras ambos permanecen prisioneros de los franceses en condiciones misérrimas. Y es cierto, pues todos los personajes acaban llegando a un acuerdo consigo mismos, a un compromiso entre la realidad y sus deseos, en lo que se revela una humilde pero jubilosa aceptación de la existencia. La construcción de la película también parte de la desintegración, de una estructura caótica, para llegar a un cierto equilibrio final. La imagen objetiva se alterna con el monólogo interior en un insólito mosaico de voces y cuerpos que simultáneamente aísla e integra a los personajes, como ocurría, quince años antes, en **Cenizas de amor**. Las historias paralelas se entremezclan entre sí en lo que Vidor imaginaba como una monumental sinfonía, en cualquier caso más cerca de Mahler que de Mozart, cuyos motivos musicales culminan en un grandioso clímax. La impresión que se lleva el espectador es la de un relato incoherente, a salto de mata, que pasa de una cosa a otra, de un personaje a otro, sin solución de continuidad. *"Esto es un caos"*, afirma el padre de Andrei refiriéndose a su propia casa, y en esa escena parece que esté definiendo la estructura misma de la película.

Cuando, al final, se restablece el orden, es como si la amistad, el amor, el sexo y la muerte quedaran atrás para dejar paso a una estabilidad invisible que se hubiera apoderado de todo y de todos. Las voces interiores ya no son necesarias, pues no existe frontera entre el mundo interior y el exterior, sólo una muda cercanía en la que no hacen falta pensamientos ni palabras. El sentimiento en sí no se puede ver ni tocar, pero su transmutación física, la unión final entre Natasha y Pierre, se eleva por encima de las imágenes y da sentido a todo lo demás, incluida la muerte del joven Petya, como en una comunión universal de las almas y los cuerpos. Todo está consumado, todo ha tenido sentido porque el mundo ha vuelto a recomponerse. Y la película se precipita hacia su conclusión natural con emotiva fluidez, a la par que la música de Nino Rota, iniciada en una especie de pupurrí nervioso e incoherente, es coronada por un armonioso *crescendo* en el que prácticamente los mismos temas alcanzan ahora un gozoso equilibrio. Lo invisible no sólo se puede filmar, sino también musicar.

Dos escenas clásicas reflejan este doble itinerario con nitidez. Al inicio del baile, las voces se confunden, los personajes parecen hablar únicamente para sí, la cámara los encierra en encuadres claustrofóbicos y asfixiantes, incluso los pensamientos se traducen en monólogos ensimismados. Cuando Natasha empieza a bailar con Andrei, todo parece adquirir un orden sobrenatural, las parejas se disponen en el salón en cuidadosa simetría y Vidor utiliza un plano general para diferenciar claramente su nuevo punto de vista de los primeros planos y los movimientos de acercamiento utilizados al principio. La batalla de Borodino utiliza el esquema contrario. Primero, Pierre merodea entre las tropas rusas, se agacha, recoge una flor, de algún modo se integra en el ambiente y se convierte en uno de ellos. Luego, el inicio de la carnicería provoca la desbandada general, la huida de los soldados, la desintegración del grupo, el horrorizado estupor de Pierre. Dos actos sociales -la diversión y la guerra, los preparativos del apareamiento sexual y el preludio a la muerte, ambos manifestaciones de la barbarie institucionalizadas y sancionadas por la civilización- convertidos en microcosmos de la vida y su escenificación, en reflejos del tránsito que conduce del caos a la armonía y viceversa, el universo transformado en un cír-

culo infinito que une carnalidad y espiritualidad, realidad y representación, desorden y equilibrio, mundo material y trascendentalismo. Mientras la rueda gira y gira, nada de todo esto resulta visible. Cuando, al límite de sus fuerzas, se detiene, todo se inmoviliza y cobra su sentido final.

En el universo de Vidor, tras la apariencia del espectáculo se esconde la apariencia de la vida, no la vida misma, por mucho que se camufle en formas documentales. No obstante, ese simulacro contiene en sí mismo el germen de una vida más rica, una vida digna de ser vivida. Vidor pertenece a ese grupo de cineastas del Hollywood clásico, a la manera de Frank Borzage y Leo McCarey, en los que el júbilo o la tristeza del momento pueden conducir al milagro de la transfiguración, al descubrimiento de la esencia. En el caso de Borzage, el éxtasis amoroso o sexual traslada a los amantes hacia un lugar en el que la realidad cotidiana puede contemplarse de otro modo, una especie de exaltación mística a través del contacto físico. En el cine de McCarey, la serenidad y la contemplación, la unión de las almas hace que el mundo se detenga, no exista ni el pasado ni el futuro, sólo un presente que lo incluye todo. Vidor, quizá más afortunado, poseía la varita mágica capaz de convertir el confuso mundo circundante en un conglomerado de elementos finalmente tan simples que ya no pueden ocultar nada más. Pero ¿cuánto dura esa impresión? Pregonero de la eternidad y a la vez consciente de esa fugacidad, el cine de King Vidor, como el de Borzage o McCarey, sitúa el mito del clasicismo cinematográfico contra las cuerdas y se pregunta si alguna vez existió, si ese arte del cambio perpetuo que es el cine pudo ser capaz de permitirlo.

La luz brilló dos veces

NOTAS

1. King Vidor: *La grande parade*. Ramsay. París, 1981 (Traducción francesa de *A Tree Is a Tree*). Página 221.

2. *El cine*. Salvat. Barcelona, 1978. Volumen I. Página 29.

3. "Directores de Hollywood", en Historia general del cine. Volumen VIII (coordinado por Esteve Riambau y Mirito Torreiro). Cátedra. Madrid, 1996. Página 315.

4. Roger Boussinot: "King Vidor", en *L'Encyclopedie du cinéma*. Volumen II. Bordas. París, 1980. Páginas 1.276-1.277.

5. José Enrique Monterde: *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Festival Internacional de Cine de Gijón. 1997. Página 139.

6. Leonard Maltin: *Movie and Video Guide*. Penguin. Nueva York, 1991. Página 1.171.

7. Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon: *50 ans de cinéma américain*. Nathan. París, 1991. Página 938.

8. Raymond Durgnat y Scott Simmon: *King Vidor, American*. University of California Press. Berkeley/Los Angeles, 1988. Página 139.

9. Jean-Loup Bourget: *Hollywood, années 30*. 5 Continents. Renens, 1986. Páginas 49 y 51.

10. José María Latorre: *El padrino / Guerra y paz*. Dirigido. Barcelona, 1995. Página 134.

El pan nuestro de cada día

La ética del trabajo en el cine de King Vidor

José Enrique Monterde

Vidor bere obretan lanaren eta langileen mundua jorratzen duen lehen zinegileetakoa dugu, gai hau kasik ez baizen agertzen ere hogeitamar eta berrogeita hamargarren urteetako Hollywoodko zineman. Tradizionalki zinemagile «sozialtzat» harta dute, eta horrenbestez, progresistatzat, nahiz eta iritzi hori ez den egiaztatzen bere filmeak eta iritziak ikusirik.

Cuando a finales de los años cuarenta y primeros cincuenta cualquier cineasta, crítico o historiador español se veía invitado a señalar sus cineastas preferidos nunca faltaba la alusión a King Vidor, considerado tal vez como el único superviviente digno de atención de los brillantes tiempos del mudo capaz de mantener su carrera y prestigio tras el eclipse de figuras como Von Stroheim, Lubitsch, Murnau o Von Sternberg, tal vez los únicos equiparables en el respeto artístico dentro de la consideración puramente "industrial" y espectacular de buena parte de la producción hollywoodiense. Sin duda se podía respetar a los Ford, Capra o Cukor, pero muy lejos de cualquier Olimpo artístico.

Evidentemente esa situación iba a verse alterada cuando llegasen los aires de la revolución histórico-crítica emprendida por Bazin y los muchachos de *Cahiers du Cinéma*, momento en que los Hitchcock, Hawks, Lang (americano), Walsh, etc., iban a ser entroniza-

dos como autores, junto a muchos otros que ya no hundían sus raíces en el añorado y supuestamente dorado periodo mudo. Esa predilección por el autor de **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925) se daba de una forma aún más declarada y pertinaz entre aquellos impulsores de un cine volcado hacia el realismo y "lo social". Basta con revisar las primeras entrevistas de cineastas jóvenes y tan conspicuos como Bardem o Berlanga para poder verificar ese aserto, basado probablemente en un gran equívoco respecto a la obra de un Vidor que ahora ya se nos ofrece con mayor perspectiva y mejor conocimiento.

Intentemos, pues, reflexionar sobre algunos de esos lugares comunes en torno a un Vidor "social" o incluso comprometido, aún vagamente, con posturas afines -cuando menos- a un cierto liberalismo de izquierdas. Algo que en mi opinión se aleja sensiblemente de la realidad, manifiesta tanto en sus filmes como en sus opiniones, marcados en ambos casos por la típica ambigüedad y confusión que atenaza la visión ideológica y política de tantos cineastas americanos; aunque probablemente no todo tenga que cargarse en su debe, ya que puede responder a lo inajustado del punto de vista desde el que nosotros les interrogamos bajo esas claves socio-políticas.

No es ningún descubrimiento señalar que la trayectoria fílmica de King Vidor se articula con mayor o menor intensidad y libertad en torno a un eje temático claro como es la permanente confrontación entre individuo y sociedad o colectividad. Ya en otros espacios de este mismo monográfico se aborda esa cuestión, convertida en una de las marcas "autorales" del cineasta, siempre que no subordinemos éstas exclusivamente a las cuestiones de "puesta en escena", formales o de construcción narrativa. Pero el asunto tiene suficiente relevancia como para abordarlo desde diversas áreas; y así aquí vamos a utilizar un pequeño puñado de películas que de alguna manera giran alrededor del papel y sentido del trabajo en el marco de la confrontación recien mencionada. Obviamente esos títulos son **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928), **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) y **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949), aunque tampoco habría que perder de vista otros como **La ciudadela** (*The Citadel*, 1938), **An American Romance** (1944) o incluso **La pradera sin ley** (*Man Without a Star*, 1955).

De hecho, la evolución del sentido del trabajo en los casi veinte años que van desde **...Y el mundo marcha** hasta **El manantial** adquieren una interesante relevancia para apreciar la evolución ideológica de Vidor: desde la conciencia social aparentemente crítica de **...Y el mundo marcha** o la proclama cooperativista de **El pan nuestro de cada día** hasta el entusiasmo desplegado en la adaptación de **El manantial**, novela de la notoria anticomunista Ayn Rand, o el apoyo a políticos como Barry Goldwater o Ronald Reagan en sus años de retiro. Sirva de testimonio de esa evolución el pálido reflejo español que significa el paso de la encomiástica presencia de Vidor en las páginas de la revista *Objetivo* en los años cincuenta a la apología por parte de un escritor liberal-fascista (?) como Fernando Barahona en una monografía relativamente reciente (1). La cuestión principal radica en localizar dónde se sitúa la raíz del equívoco: ¿evolucionó Vidor desde un liberalismo con conciencia social hacia ese liberalismo ultraderechista que, paradójicamente respecto a sus principios religiosos, sostiene el determinismo social? ¿Es el cine de Vidor, entendido en esta parcela, un ejemplo de la ambigüedad consustancial de la sociedad americana en relación al pensamiento de lo social?; o simplemente, ¿se testimonian en Vidor los vaivenes ideológicos de los EE.UU. entre el esplendor de los "felices veinte" y la crisis de los setenta?

En general, la postura de Vidor respecto al trabajo varía en cada uno de los filmes señalados, pero eso merece una atención más minuciosa para cada caso, entre otras cosas porque cada uno de ellos se da en circunstancias contextuales muy diversas: los últimos momentos del bienestar anteriores al *crack*, la plenitud de la depresión y la agudización de la "guerra fría". Pero al mismo tiempo hay que remarcar que en todos los filmes de contenido "social" de Vidor el trabajo ocupa un lugar preferente, que para el autor de **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952) el ser humano es ante todo un *homo faber*, un ser que se define y expresa a través de su trabajo, rompiendo el tabú de lo laboral característico del cine de Hollywood y del cine-espectáculo en general (2).

Los *roaring twenties*, los años del *jazz*, habían vuelto la espalda a la representación cinematográfica de la clase trabajadora, tras la aflloración de filmes antisindicalistas y antisocialistas de la inmediata posguerra mundial. Las miserias y ambiciones de los desposeídos habían sido el sustrato de una excepcional obra maestra como **Avaricia** (*Greed*, 1924), de Eric Von Stroheim, mientras que los proletarios de los filmes de Frank Borzage aparecían románticamente edulcorados. Tampoco pasaba del carácter descriptivo un film por otra parte tan valioso como **Soledad** (*Lonesome*, 1928), donde Paul Fejos desarrollaba lo que en **...Y el mundo marcha** es uno de sus muchos episodios: la jornada festiva de un obrero y una telefonista que se encuentran en el parque de atracciones de Coney Island.

Sin embargo, en paralelo al materialismo alocado del momento, la visión crítica sobre la sociedad americana contemporánea iba apareciendo en ciertos esfuerzos novelísticos, como los del primer Premio Nobel norteamericano, Sinclair Lewis (*Main Street*, *Babbit*, *Arrowsmith*, *Elmer Gantry*, etc.); del editor del *American Mercury* Henry Louis Mencken (*The American Credo*); de Theodore Dreiser (*An American Tragedy*); o incluso del John Dos Passos de *Manhattan Transfer*. No queremos decir con eso, bajo ningún concepto, que se pueda alinear a Vidor con esos intelectuales, ni con las ideas manifestadas en periódicos radicales como *Gargoyle*, *Broom*, *The Little Review* o *Transition*, ni con las planteadas por el famoso folleto colectivo *Civilization in United States: An Inquiry by Thirty Americans*. Sin embargo, la presencia de la megalópolis neoyorquina en **...Y el mundo marcha** -con sus exteriores rodados *in situ*- no estaría muy lejos de la recreación de Dos Passos, mientras que el indudable interés de Vidor por el cine soviético (todo los analistas hablan de la influencia de **Turksib** sobre la escena del canal de riego de **El pan nuestro de cada día**) pueden marcar esa sensibilidad hacia las formas de vida de la clase trabajadora que en alguna medida respiran tras las imágenes de **...Y el mundo marcha** y que sin duda se alejan de la "Coolidge Prosperity" imperante en esos días ya muy próximos al *crack* de 1929.

En este film, cumbre junto a **El gran desfile** de su periodo mudo, Vidor aborda el papel del trabajo como embrutecimiento, como vía para la mera supervivencia, alejada de cualquier satisfacción personal. Los anhelos e ilusiones de John Sims cuando llega a Nueva York se ven de inmediato contrarrestados por su presentación en el puesto de trabajo, tras ese famoso movimiento de cámara que nos lo muestra en la mesa nº 137 de una inmensa sala de contables de la compañía de seguros Atlas, en lo que es un magnífico recuerdo del trabajo administrativo en los tiempos anteriores al ordenador... Ese monótono y embrutecedor trabajo todavía es soportable mientras quedan esperanzas de su provisionalidad, de que cuando termine la jornada laboral se puede estudiar para mejorar en un futuro o encontrar alguna chica con la que pasar momentos agradables. Pero cuando el tiempo vaya pasando y a la monotonía laboral se una la familiar, cuando el tiempo dedicado a inventar *slogans* publicitarios no parezca ser ninguna solución, cuando en cinco años se mejore el sueldo en ocho dólares y, sobre todo, cuando la tragedia de la muerte accidental de su hijita quebrante definitivamente el aguante de John, se producirá el cataclismo: abandono de ese trabajo tan insoportable como seguro, la eventualidad de otras labores no menos alienantes, la ociosidad del paro, el hundimiento personal en la carencia de motivos vitales, etc. Salvada la tentación del suicidio, sólo el apoyo de su familia y la aceptación definitiva de ser un individuo cualquiera, un hombre sin atributos (Musil), un hombre de la masa (Canetti) -no olvidemos que ese debía ser el título inicial del film: "The Mob"-, dispuesto a trabajar de lo que sea para subsistir permite prolongar la vida del protagonista más allá del agridulce final.

Inequívocamente Vidor nos ofrece el retrato no del proletario tradicional (el *blue collar*) sino de un trabajador "de cuello blanco" cualquiera, anónimo, perfectamente intercambiable y cuya labor aparece ajena a cualquier creatividad, a cualquier satisfacción o realización personal. Alabada por su implacable disección de la condición mayoritaria del habitante de la metrópoli, por su latente valor crítico, sin embargo **...Y el mundo marcha** también apunta algunos detalles que se verán confirmados en obras posteriores. Sin ninguna alusión a las causas de esa condición alienada (que justifica la importancia de los espectáculos y distracciones que aparecen a lo largo del film: el pa-

yaso que esconde una tragedia bajo su máscara), sin ninguna valoración del sistema que respalda semejantes situaciones, asumiendo un determinismo fatalista, Vidor subraya también unas poderosas dudas respecto al papel de las masas, a la inevitabilidad de que la colectividad tienda siempre a anular al individuo, salvo que éste alcance una dimensión titánica.

Algo de esa dimensión titánica ostentan los protagonistas de **El pan nuestro de cada día**, aunque ahí el contexto social de la historia narrada ha variado sustancialmente. El drama estructural de la alienación característica del trabajo asalariado se ve agudizado por la coyuntural -aunque profunda- crisis derivada de la depresión económica que caracteriza los primeros años treinta en los EE.UU. La película de Vidor, probablemente su proyecto más personal en la medida en que se lo autoprodujo, se enmarca ya en la segunda fase de la Depresión, en el momento en que despega el *New Deal* propugnado por Roosevelt al acceder a la presidencia en 1933. Tras los primeros filmes que progresivamente fueron presentando las consecuencias inmediatas de la crisis -muchas veces bajo el amparo del cine de género-, ya en 1933 comenzó la contribución de Hollywood a la política de la administración demócrata, con títulos como **Fueros humanos** (*A Man's Castle*; F. Borzage), **Soy un vagabundo** (*Hallelujah, I'm a Bum*; L. Milestone), **Three Cornered Moon** (E. Nugent), **Vampiresas 1933** (*Gold Diggers of 1933*; M. LeRoy) o **El futuro es nuestro** (*Looking Forward*; C. Brown), que tomaba como título literalmente el de un libro de F.D. Roosevelt. Títulos que se verían ampliados en los años siguientes y entre los cuales debemos situar **El pan nuestro de cada día**, que a diferencia de **...Y el mundo marcha** no aparece como una excepción sino como un jalón de un ciclo muy diversificado que incluía filmes de todo tipo de género.

Muy concretamente la película de Vidor se apoyaba de una parte en la divulgación de las teorías cooperativistas (el propio cineasta recuerda que el impulso de partida del argumento lo obtuvo en un artículo sobre ese tema del *Reader's Digest*) y en las tendencias apoyadas desde la propia administración a favor de un "retorno a la tierra" como respuesta a los problemas del desempleo y la falta de futuro en las grandes ciudades. El ideal cooperativista estuvo presente en algún otro film (3), de la misma manera que esa impulsión del retorno a la tierra que vincula el film de Vidor al mito de la frontera, tal como señala Michel Ciment en una de las más lúcidas aproximaciones a esta película, dentro de la no muy brillante bibliografía y hemerografía dedicada al cineasta (4). Respectivos ejemplos podrían ser **The President's Mistery** (Ph. Rosen, 1936), donde una idea del propio Roosevelt convertida en novela por episodios para la revista *Liberty* había sido guionizada por Lester Cole y Nathanael West, o filmes como **La feria de la vida** (*State Fair*; Henry King, 1933), **As the Earth Turns** (A.E. Green, 1934) y **Heaven with a Barbel Wire Fence** (R. Cortez, 1939), en la que el guión de Dalton Trumbo presentaba a un empleado neoyorquino que compraba un pedazo de tierra en Arizona.

En principio, pues, **El pan nuestro de cada día** se ofrece como un entusiasta y convencido canto a la solidaridad y al triunfo sobre las adversidades económicas (los bancos) y naturales (la sequía) mediante la iniciativa laboral. Aquí el trabajo ya no es una forma de alienación sino un bien que por escaso hay que crear; una vía para la redención de las calamidades resultantes de unas formas

El pan nuestro de cada día

materialistas y ociosas de vida que simboliza perfectamente Sally, el personaje de la rubia tentadora amante del *jazz*, el alcohol y el tabaco que se ofrece como contrapunto a la abnegación y altruismo de Mary Sims. Por supuesto que se trata ya de un trabajo no asalariado, absolutamente voluntario y aparentemente autónomo, aunque maléficamente podríamos decir que planificado desde la dirección de la cooperativa, asumida por la segunda versión de John Sims. Y ahí ya radica parte de la trampa que se esconde detrás de **El pan nuestro de cada día**: la tentativa de la cooperativa situada no en Icaria sino cerca de la ciudad de Arcadia triunfará porque al frente de ella está situado el matrimonio Sims. Ella será la madre de todos y el respaldo perfecto para cuando los ánimos de John flaqueen; él será el líder del asunto, de forma que por fin encontrará el trabajo que mejor le cuadra: mandar. En realidad, desde el punto de vista productivo John Sims es un perfecto inútil, pero descubre su capacidad de liderar una empresa común. No se trata ya de que la comuna se despliegue en unas tierras propiedad de los Sims -tras su adquisición en la trucada subasta-, sino que aquello que en primera instancia se ofrece como un film sobre la solidaridad y el comunitarismo cooperativo no deja de ser en verdad un canto a la iniciativa empresarial, a lo que podríamos entender como un renacimiento del capitalismo, "de rostro humano" si se quiere. Autoasumidos como herederos de los pioneros del *Mayflower*, en cierto modo refundarán una América inevitablemente abocada a la exaltación de la iniciativa capitalista.

Muy probablemente el propio Vidor no fuese del todo consciente de en que podía derivar su bienintencionado discurso, pero el carácter de pseudo-prolongación que adquiere este film respecto de **...Y el mundo marcha** nos fuerza a pensar así. De una parte, el nuevo John Sims no se asemeja mucho al primero: de una postura pasiva que le condenaba a subsumirse en la masa pasa ahora a un protagonismo indudable, a capitanear (¿acaudillar?) a ese conjunto variopinto de náufragos de la depresión que recalan en "sus" tierras y que corresponden a muy diversos orígenes, oficios, caracteres, etc. -y que por otra parte no incluyen a ningún negro, por supuesto, aunque Vidor fuese el director de **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929) (5). Más que un reproche todo eso se corresponde con la magnífica representatividad del film de Vidor, puesto que los años treinta son tanto los de mayor eclosión del izquierdismo en los EE.UU. como los de la tentación totalitaria que tan bien ejemplificó en el cine **Gabriel Over the White House** (G. La Cava, 1933), con su historia de un presidente de la nación con netas veleidades fascistas (6).

Tal como se ha presentado al *western* de John Ford en general como la historia del enfrentamiento entre el jardín y el desierto, también **El pan nuestro de cada día** puede adscribirse a ese registro, de una manera poco menos que literal si recordamos la última parte de la película. La reconversión de las tierras secas en un vergel representan sin duda una especie de reconstrucción del paraíso, una redonación fruto del esfuerzo laboral, de ese "pan nuestro de cada día" que inscribe el film bajo netas resonancias religiosas, algo que estaba absolutamente ausente en **...Y el mundo marcha**, donde lo urbano iba de la mano con lo secular. El retorno a la tierra, a las raíces, a la refundación de América no puede plantearse según Vidor -miembro de la *Christian Science*- fuera de la religión, tal como se revela en las alabanzas y reconocimientos que los cooperativistas exclaman tras ese sudado milagro que ha desembocado en la llegada del agua a las tierras secas (7) y en donde no ha faltado siquiera la presencia de un "buen ladrón". De ahí que el hipotético "socialismo" de **El pan nuestro de cada día** sea más exactamente un regreso (¿regresión?) al ideal del cristianismo primitivo y social. Y de la comunión en clave religiosa entre individualismo, caudillismo y altruismo nacerá un cierto mesianismo que -como todas las demás posiciones de dudosa validez- se verá multiplicado en la futura **El manantial**.

Las ambigüedades y contradicciones que se pueden entrever en **...Y el mundo marcha** o **El pan nuestro de cada día** se van aclarando parcialmente en filmes posteriores hasta resplandecer en esa obra tan interesante fílmicamente como -para mí- despreciable ideológicamente que es **El manantial**. En **La ciudadela** el médico protagonista tiene que optar entre un trabajo estimulante y creativo, aún incomprendido por los mineros a quien está destinado, y el éxito social, el reconocimiento de la masa -sea la alta burguesía londinense, sean los mineros galeses, en definitiva para Vidor todas las colectividades se van convirtiendo en perversas (8)-, mientras que **An American Romance** narra nada menos que el éxito económico de un modesto inmigrante checo que llegará a magnate del acero, como premio a su laboriosidad e iniciativa individual.

Ése es precisamente el *desideratum* de Vidor en **El manantial**, al parecer en perfecta -y contractual- sintonía con las posturas de la novelista Rand, autora junto a varias novelas perfectamente olvidables (9) de ensayos políticos tan obvios como *La virtud del amor a sí mismo: una nueva concepción del egoísmo* (1965) o *Capitalism: the Unknown Ideal* (1966) (10). En este film lleno de trampas y manipulaciones que llegan a hacerlo risible en cuanto ar-

gumento -como por ejemplo la idea de la arquitectura moderna (11) como resultado exclusivo de las ansias creativas y expresivas del artista y ajena a cualquier pretensión social, siendo ésta siempre subordinable a la manifestación del genio arquitectónico; o que un arquitecto de la dimensión supuesta a Roark se deje engatusar por el mero hecho de construir el rascacielos "más alto" de la ciudad; o que un debate arquitectónico hunda un periódico; etc.-, la palabra "trabajo" es de las más repetidas por Howard Roark a lo largo de su desarrollo. Esa falta de rigor argumental -contrastada con una eficaz puesta en escena que sólo a veces resulta contaminada por la retórica y grandielocuencia de la novelista doblada en guionista- perjudica la tradicional confrontación del cine vidoriano remarcada por José Mª Latorre entre el realismo de las situaciones y el idealismo de los personajes (12). Lo cierto es que de una forma rotunda en **El manantial** se trata del trabajo creativo por excelencia, el artístico, situado más allá de cualquier responsabilidad social puesto que su sanción o justificación viene dada de forma inmanente desde la (pre)supuesta genialidad del protagonista, definitivamente imbuido del aura mesiánica. De ahí que nunca antes la vida personal de los protagonistas de Vidor había quedado tan subordinada a su vida profesional. Si el primer John Sims encontraba en el ámbito de lo privado la fuerza para apurar la maldición del trabajo; si el segundo John Sims luchaba por hallar el equilibrio entre las dos dimensiones familiar y laboral, en el caso de Howard Roark toda su vida depende de una obsesión laboral inagotable.

Desde una perspectiva psicológica puede entenderse que el otrora fundador y primer presidente de la *Director's Guild of America* (en 1936) asuma este panfleto por otra parte lleno de impactantes soluciones narrativas y formales. La experiencia de haber visto su trabajo manipulado en los últimos años -desde las supresiones de **An American Romance** a las adiciones de **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946)- podían otorgarle cierta simpatía hacia las vicisitudes de Roark (13), pero aún y así la distancia entre el altruismo de los personajes de **El pan nuestro de cada día** -pensemos en el criminal que se sacrifica por la cooperativa- y la repugnancia ante cualquier sacrificio por parte de Roark y su -para mí- repelente amante dista un mundo. Lejos de cualquier cooperativismo, o simplemente de cualquier colaboración, el trabajo creativo se ofrece como un espinoso itinerario individual de realización personal. Ahora bien, ¿qué ocurriría si cualquiera de los eslabones necesarios para que los diseños de Roark se concreten en acero y hormigón adquiriese su propia autonomía? Roark puede permitirse ser absolutamente, totalitariamente individualista en la medida en que está en la cúspide de la cadena laboral, tal como revelan sin miramientos los últimos planos del film. Mientras que la construcción de la zanja en **El pan nuestro de cada día** resulta del trabajo acompasado métricamente de "todos" los integrantes de la cooperativa, el trabajo de Roark se propone como un desarrollo exclusivamente individualizado y jerarquizado. De ahí que el fruto de ese trabajo le pertenezca en su totalidad, de forma que cualquier tergiversación justifique su derecho a la destrucción, sin entender en ningún momento el carácter dialéctico del trabajo arquitectónico entre creación artística y dimensión social. El hecho de que la obra de Frank Lloyd Wright, que subliminalmente ofrece su coartada a Rand-Vidor-Cooper, fuese brillante, no nos pone a salvaguardia de tantos otros lunáticos que intentasen imponernos sus "creaciones" con el único pretexto de su supuestamente autorreconocida genialidad.

Por supuesto que de lo dicho hasta aquí resultan algunas observaciones claramente críticas respecto al trasfondo de la obra de Vidor, lo cual no significa ni su impugnación cinematográfica, ni su minusvaloración artística (bajo ningún concepto diríamos aquello de "me repugna Vidor", aunque sí pueda repugnarme el contenido ideológico de alguna de sus películas). Además del valor que tuvo el considerar la dimensión laboral como central en la trama de varios de sus filmes y en la construcción de sus personajes, además de la sensibilidad respecto a las coyunturas sociales de su

tiempo, cabe decir que la trayectoria vidoriana está muy lejos de una linealidad indiscutible. El mismo director (¿también "autor"?) de **El manantial** dirigiría pocos años después **La pradera sin ley**, donde el protagonista será capaz de subordinar sus ideas, su visión del mundo, a las necesidades de la colectividad, aunque éstas no lleguen a convencerle; diríamos que Dempsey Rae se aparta para dejar paso al inevitable discurrir de la Historia. Pero el hecho de que la obra de Vidor sea debatible en estos tiempos de neoliberalismo rampante no deja de ser una muestra de su magnífica vitalidad.

NOTAS

1. Fernando Barahona: *King Vidor*. C.I.L.E.H. Barcelona, 1991.

2. José Enrique Monterde: *La imagen negada: representaciones de la clase trabajadora en el cine*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Festival Internacional de Cine de Gijón, 1997.

3. No sólo en el seno del cine norteamericano si recordamos títulos franceses como *Le Crime de Monsieur Lange* (Jean Renoir, 1935) o *La Belle equipe* (J. Duvivier, 1936), sin olvidar la muy atinada observación de Michel Ciment sobre la influencia del film de Vidor en la escena de la subasta de la granja de *La Vie est à nous* (1936), el film propagandístico para la campaña del Frente Popular coordinado por Jean Renoir, el cual por otra parte recibió en su casa al propio Vidor con motivo de una visita de éste a París para la presentación de **El pan nuestro de cada día**.

4. "**Notre pain quotidien**, le New Deal et le mythe de la frontière", en *Les Conquérants d'un nouveau monde. Essais sur le cinéma américain*. Ed. Gallimard. París, 1981. Página 261.

5. *"Nos hace falta un solo jefe y yo propongo a John Sims"*, dice el primero de los cooperativistas llegados cuando el grupo se reúne para decidir su forma de gobierno, tras rechazar una "democracia inmortal" a la que se asocian los males de la crisis. De nuevo Ciment extiende la sospecha de resonancias caudillistas al militar protagonista de **Northwest Passage**.

6. De la ambigüedad y contradictoriedad de la película ya fue testimonio no la recepción opuesta entre la prensa "liberal" -como el *New York Times*- y la conservadora del grupo Hearst, sino la división de la propia prensa de izquierdas. Mientras que para *The Nation* se trataba de *"una parodia, la tentativa bien conocida del espíritu liberal para reconciliar la esperanza de una pequeña comunidad colectivista con la aceptación de la sociedad capitalista"*, para *The New Masses "Vidor es un anarquista hollywodiense con una simpatía auténtica por los desheredados"*, según indica Andrew Bergman en su *We're in the Money* (New York University Press, 1971). La perduración de la lectura parafascista del film podemos ejemplificarla con las palabras del ínclito Barahona: *"La postura política previa se aparece como algo inútil ante un film profundamente humano que puede denominar villanos a algunos banqueros, que critica a los grandes negociantes, lo que también es tradición de la derecha, o que ataca duramente la politización de la cooperativa que pretenden algunos socialistas (es uno de los puntos más interesantes de la obra)"*, en Op.cit. nota 1. Página 50.

7. Tema éste de la sequía y la irrigación básico en la perspectiva del *New Deal*, que tuvo en las gigantescas empresas hidráulicas del valle del Tennessee uno de sus símbolos más conocidos.

8. Raymond Durgnat señalaba respecto a **La ciudadela** que "la cooperativa que se intenta en medicina fracasa por completo; la idea que se desliza es que cualquier progreso médico vendrá no de la gente, sino del esfuerzo individual y brillante de un talento, algo que prefigura de algún modo el tema de **El manantial**".

9. Su otra novela adaptada al cine fue *Los que vivimos*, objeto de un gran díptico dirigido por Goffredo Alessandrini en 1942, **Noi vivi**, uno de los más flagrantes filmes anticomunistas rodados durante la Guerra por el fascismo mussoliniano.

10. No puedo resistir la tentación de reproducir la síntesis del pensamiento filosófico de Ayn Rand que propone un extasiado Barahona: *"a) Defensa a ultranza del genio creador. La historia la hacen los hombres brillantes y siempre ante la incomprensión de sus contemporáneos; b) La libre iniciativa y la libertad de elección son las bases de cualquier sistema de progreso y libertad; c) EE.UU. es la patria de la libertad y de los derechos individuales, sobre los que la sociedad no puede ni intervenir ni cercenar; d) El colectivismo, en todas sus formas (autosacrificio, fascismo y socialismo) es el germen de la tiranía y la esclavitud"*, en Op. cit. nota 1. Página 93. También reproduce unas declaraciones de Rand derivadas de su supuesta filiación nietszchiana ¡a la revista *Playboy*!: *"El hombre existe por sí mismo, la prosecución de su propia felicidad es su propósito moral más elevado y no debe sacrificarse por otros ni sacrificar a otros por sí mismo"*. Por otra parte, no muy lejana a esas posturas se sitúa la otra monografía española sobre King Vidor, firmada por Carlos Señor y publicada en JC Ediciones (Madrid, 1997).

11. No dejaría de resultar divertido analizar **El manantial** desde la perspectiva de la evolución de la arquitectura en los últimos decenios, cuando muchos de los criterios embellecedores contra los que lucha Roark (órdenes clásicos, adornos decorativos, balconadas, etc.) se vieron retomados por algunas de las tendencias posmodernas.

12. José Mª Latorre: "King Vidor: la grandeza de un pionero", en *Dirigido por*, números 99 y 100. Barcelona, 1982-83. Ahí mismo Latorre dividía a los personajes de Vidor entre los *"idealistas, luchadores e individualistas convencidos"* y los *"hombres religiosos y puritanos bíblicos, peligrosos y crueles hasta la demencia"*; pues bien, en el Howard Roark de **El manantial** se da probablemente un cruce entre ambos tipos.

13. Ya en un artículo publicado en *New theatre* en septiembre de 1934 Vidor manifestaba: *"Las decisiones finales las toman los industriales, no los artistas. El supervisor, con su carencia de imaginación visual, es incapaz de colmar el abismo existente entre el guión y el producto acabado. De ahí la orden de que cada detalle del guión debe ser obvio y prolijo... con el consiguiente resultado de que la película acabada resulta demasiado obvia y aburrida"*. En Lewis Jacobs: *La azarosa historia del cine americano*. Volumen 2. Ed. Lumen. Barcelona, 1972. Página 238.

Cenizas de amor

La tentación de la metrópolis:

lo urbano y lo comunal en el cine de King Vidor

Àngel Quintana

Vidor-en filmografiaren gaztiaren zehar azaltzen den oinarrizko gaietako bat egitura komunalen (gizabanakoak harmonia tradizioen errespetuan oinarrituta bilatzen dituenekoak) eta hiri-gizarte berrien (komunitatea zatitzeko eta gizabanakoa isolatzeko joera dutenak) artean ezartzen den gatazka da.

1. Emerson

En un momento de **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941), después de haberse producido la muerte del padre de Harry Pulham, encontramos a su hermana, sentada en el rincón de una habitación de la suntuosa mansión que la familia posee en Boston, que lee a su madre uno de los ensayos más carismáticos de Ralph Waldo Emerson, *Compensation*. En una escena anterior de la película, la madre de Harry Pulham ya había hecho explícita su pasión por Emerson, al manifestar ciertas simpatías por la joven emprendedora Marvin Myles, proveniente del universo urbano de Nueva York, que su hijo le ha presentado como una chica cultivada que ha leído los ensayos de Emerson.

Las referencias a Emerson en una película como **Cenizas de amor** no resultan caprichosas y definen perfectamente la verdadera naturaleza del conflicto que King Vidor construye a lo largo del film. **Cenizas de amor** está construida como el retrato de un prototípico WASP -un joven blanco, anglosajón y protestante- que se ha educado en Boston, ciudad en cuyo seno Ralph Waldo Emerson escribió a mediados del siglo XIX sus principales obras. Harry Pul-

ham se ha formado en el liberalismo de Harvard, fue un héroe durante la Primera Guerra Mundial y se ha visto obligado a asimilar durante la década de los veinte los numerosos cambios que han anunciado el proceso de transformación del mundo como consecuencia de la modernidad. Las nuevas formas de comercio han creado nuevas formas de deseo, mientras la experiencia de la totalidad ha empezado a fragmentarse con el desarrollo de las grandes metrópolis. Pasados los cuarenta años, Harry Pulham ha debido acabar cediendo a los hábitos de la vida tradicional, por lo que vive inmerso en la rutina. No obstante, Harry se debate interiormente sobre si sus opciones vitales fueron realmente las correctas. Sus dudas se concretizan en la imagen de dos mujeres: la emprendedora Marvin Myles que se afirmó en su juventud como una *flaper* liberal decidida a ocupar un lugar en la sociedad urbana y la acomodada Kay Motford, cuya vida nunca se proyectó más allá del umbral de su hogar. Las elecciones de Harry Pulham han acabado definiendo su verdadero lugar en el mundo: entre Boston y Nueva York, entre la comunidad y lo urbano, entre la tradición y la modernidad.

A pesar de que en su libro autobiográfico King Vidor no cita explícitamente el nombre de Emerson, ni lo reivindica como el pensador que sentó las bases ideológicas de sus proyecciones americanistas, es evidente que la cita de **Cenizas de amor** no fue construida solamente como el reflejo de las formas de pensar de unos personajes educados en la moral de Nueva Inglaterra. Vidor cita a Emerson mientras construye una película típicamente emersoniana sobre el conflicto básico entre el respeto a las raíces tradicionales y la tentación de la metrópolis, vista como paradigma de esa nueva sociedad de masas que atenta contra los valores de la comunidad. Tal como ha especificado Stanley Cavell en un consistente ensayo a próposito de **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937), uno de los principales defectos de los analistas cinematográficos ha consistido en considerar las películas de Hollywood como un *"producto homogéneo fruto de un arte transparente y populista"*, cuyo legado cultural era excesivamente endeble y cuya ideología no era más que el reflejo de algunos principios básicos del americanismo (1). Quizás, después del importante trabajo llevado a cabo en el terreno formalista, uno de los caminos más fructíferos que en estos momentos se vislumbran para los estudios sobre el cine americano reside en el estudio de relaciones entre las películas y las bases de su ideología, entre los legados culturales y las transformaciones de la Historia contemporánea. Por este motivo, al abordar los conflictos entre lo urbano y la comunidad en King Vidor, resulta indispensable partir de la referencia a Emerson y explorar en las bases de su pensamiento.

Al inicio de *Compensation*, el ensayo de Ralph Waldo Emerson que Vidor utiliza como cita en **Cenizas de amor**, el filósofo recuerda la impresión que le produjo escuchar en una iglesia de Nueva Inglaterra al pastor hablando del juicio final. El pastor afirmaba que el camino de la bondad en la Tierra es siempre tortuoso, por lo que Dios decidió compensar el sufrimiento de los justos con el paraíso eterno. Esta idea religiosa condujo a Emerson a pensar el mundo como un todo marcado por múltiples procesos de compensación, en los que las fuerzas de la acción y la reacción se hallan presentes detrás de cada cosa. También la vida encuentra su reciprocidad a partir de las fuerzas compensatorias: la oscuridad está apoyada en la luz, el hombre en la mujer, la inspiración en la expiración, la sístole en la diástole. El dualismo del mundo natural lleva a Emerson a considerar cada cosa como la mitad de otra parte, las cuales una vez equilibradas dentro de la esfera natural se integran como partes de un todo. Este mundo armónico permite la existencia de una concepción trascendental de la naturaleza, cuyo equilibrio depende del equilibrio de las partes, ya que en la naturaleza humana nada resulta arbitrario.

El dualismo constitutivo de la vida natural también se encuentra reflejado en la condición humana. Para Emerson, *"cada exceso provoca un defecto y cada defecto un exceso. Cada placer de la vida encuentra su lado amargo, cada acto maligno provoca la existencia de un acto bueno"* (2). El reconocimiento de los contrastes de la vida y la aceptación del lugar que cada individuo ocupa en el mundo constituye un acto de nobleza. El individuo es libre, pero para poder imponer su propia libertad debe de haber asumido previamente su perfecta integración dentro de la naturaleza, sean cuales sean las circunstancias en que se encuentre. Emerson basa su pensamiento en la fuerza de la individualidad y en el respeto por las leyes morales que sustentan el universo. Uno de los conceptos claves del pensamiento emersoniano es la noción de "carácter". Frente a la visión tradicional que consideraba el carácter como una limitación del yo, Emerson piensa que el carácter es el elemento substancial de toda personalidad. El carácter expresa la asimilación y expansión del yo. El filósofo sienta las bases para el descubrimiento del nuevo "yo" que emerge del interior de la sociedad americana del XIX, intentando crear un individuo recto que debe saber afrontar las amenazas del proceso de unificación de lo individual que va a representar la sociedad de masas. La fuerza esencial de este individuo reside en el poder de las ideas que le permite la transformación radical del mundo material. Emerson exalta la autentici-

dad, que se manifiesta en la reivindicación de ese ser que ha sabido encontrar su posición, desde la que puede actuar íntegramente como sí mismo.

2. La comunidad y la urbe

El pensamiento de Emerson gira alrededor de dos nociones fundamentales que han marcado el pensamiento americano y han tenido su proyección en el cine: la idea de naturaleza como un todo unificado y la consolidación del individualismo. En el cine de King Vidor estas dos ideas claves se ponen de manifiesto en las obras más carismáticas de su filmografía, pero se encuentran supeditadas a un nuevo conflicto: la integración de ese "yo" constituyente del liberalismo americano del siglo XIX en la impersonal sociedad de masas que se ha construido a partir de la homogeneización de lo individual. En un ensayo reciente de antropología urbana, Manuel Delgado establece una distinción conceptual que nos puede ser útil para entender mejor los conflictos planteados por Vidor entre la naturaleza, la sociedad de masas y el individuo. Para Manuel Delgado se debe imponer una separación entre la ciudad y lo urbano (3). La ciudad es una composición definida por la alta densidad poblacional, mientras lo urbano se constituye en un estilo de vida marcado por la inestabilidad, la fragmentación, el aislamiento y la incomunicabilidad en el interior de los espacios públicos. Lo opuesto a lo urbano no es esencialmente lo rural, que indica una forma de vida en pequeñas comunidades dependientes de la tierra, sino lo comunal, que define diversas formas de vida social basadas en obligaciones rutinarias y en una distribución clara de roles y agrupamientos predecibles. Mientras en la ciudad todo es fluctuante, aleatorio y fortuito, en la sociedad comunal todo se ajusta a la tradición, a esas configuraciones que pueden mantenerse inmóviles durante décadas y años. En el cine de King Vidor, la tensión clave que se pone en evidencia no es entre el campo y la ciudad, sino entre lo comunal -reflejo de la esencia de la tradición y del respeto a lo individual- y lo urbano -lugar en la que la masa impone siempre su ley y minimiza la posición del individuo-.

La concepción trascendental de la naturaleza -creada como una miscelánea de neoplatonismo, misticismo teosófico e hindo-bundismo- que Emerson expresa en sus ensayos le conduce hacia la exaltación de lo comunal como forma de vida alternativa, hacia la reivindicación de esa vida basada en la aceptación de los pequeños actos rituales que actúan como actitud preventiva a la "degradante" cultura urbana. La comunidad es presentada por Emerson casi como una utopía en la que los individuos se integran en un mundo armónico que les permite solidificar

Stella Dallas

las bases de la tradición a la que pertenecen. Esta reivindicación de la comunidad se convirtió en una auténtica utopía liberal basada en la reivindicación de los orígenes fundacionales de la civilización americana.

En la filmografía de King Vidor son numerosos los personajes que abandonan la vida urbana para integrarse en el campo y vivir en contacto directo con la naturaleza mientras inician su lucha personal al frente de una comunidad. Pero tal como ha afirmado Tag Gallagher, *"más que en un ideal, dichas familias se acaban constituyendo en un campo de batalla"* (4). El individuo que se convierte en guía de la comunidad, para llegar a alcanzar la plenitud y con ella su verdad personal debe afrontar algunas duras pruebas y superarlas a partir de la invocación del esfuerzo colectivo. Uno de los ejemplos programáticos del utopismo comunal en la obra de King Vidor es **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934). Al inicio de la película vemos a John y Mary, una pareja blanca que tiene problemas de subsistencia en una ciudad afectada por la inseguridad generada por la depresión. La pareja recupera las raíces gracias a la herencia de su tío que les permite ir hacia la tierra, vivir el espíritu de la tradición y luchar contra los problemas de subsistencia mediante la creación de una comunidad utópica, que funciona como una cooperativa. La voluntad de Vidor no reside en mostrar la cooperativa como comunidad proto-comunista que construye un nuevo sistema de organización económica, sino en poder contemplarla como la recreación utópica de esa comunidad que sólo puede afirmarse mediante el respeto casi religioso hacia la naturaleza. El montaje final centrado en los esfuerzos de los individuos por domesticar la naturaleza, a partir de su respeto, ejemplifica esa integración transcendental con lo natural reivindicada por Emerson.

La comunidad tendrá un papel fundamental en otras obras programáticas de Vidor como **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929), donde el grupo se constituye como un mundo ancestralmente afroamericano sin ninguna muestra de interculturalidad posible, o en **La ciudadela** (*The Citadel*, 1938), en que un médico de la ciudad se integra en una comunidad rural de emigrantes polacos. Incluso, la comunidad también podrá llegar a ser un auténtico refugio para los individuos urbanos que deben enfrentarse con la experiencia extrema de la guerra en **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925). Entre la ciudad y el campo de batalla se encuentra la comunidad donde los protagonistas pueden iniciarse en

la experiencia amorosa. A pesar de vivir en un clima de utópico equilibrio dentro la comunidad, la presencia de lo urbano es siempre una terrible amenaza. En **El pan nuestro de cada día** y en **Aleluya** encontramos un elemento urbano que actúa como tentación y como fuerza desestabilizadora del equilibrio mediante el pecado y de la alteración de los buenos sentimientos que han sostenido a la comunidad. La fuerza desestabilizadora suele ser representada por una mujer urbana que tienta al protagonista y lo hace ir a la deriva.

¿Es posible la existencia de la comunidad en el interior de un contexto urbano? ¿Puede considerarse el patio de vecinos de una gran ciudad como la reproducción urbana y pragmática de las leyes de lo comunal? King Vidor parece contestar a estas preguntas en **La calle** (*Street Scene*, 1931), inspirada en una obra teatral de Elmer Rice que acabó siendo convertida en un musical por Kurt Weill. Los protagonistas son los miembros de un vecindario que conviven en un mismo bloque de apartamentos de una anónima calle de Brooklyn, en Nueva York. King Vidor organiza todo su trabajo de puesta en escena a partir de la dicotomía entre los espacios públicos, entendidos como espacios de tránsito y de visibilidad consensuada y los espacios privados que permanecen invisibles al espectador. Vidor es absolutamente respetuoso con las formas de visibilidad urbana, nunca abandona la calle y en ningún momento penetra en el interior de los inmuebles. Sólo le interesan los espacios de tránsito. La escalera que da acceso a la puerta principal del edificio se convierte en el auténtico soporte escenográfico de la representación, en el espacio privilegiado desde donde se concretizan todos los conflictos. En el centro del escenario, las diferentes familias que forman parte del edificio exponen sus preocupaciones. Desde los primeros momentos se evidencia que el núcleo de vecinos no es más que un grupo aparente, cuyos vínculos son prácticamente inexistentes. Los numerosos movimientos de cámara muestran las diferentes ventanas de la fachada exterior que actúan como las celdas de un espacio de aislamiento y alienación. Este universo fragmentado se presenta también como una auténtica mezcla de razas, culturas y religiones. Así, entre los vecinos nos encontramos con un grupo de italo-americanos que discuten con los irlandeses sobre la figura de Cristóbal Colón, mientras una familia de origen judío es vista como un grupo de excéntricos. En el plano ideológico, asistimos al enfrentamiento entre un idealista socialista y un pragmático ultraconservador. Esta comunidad de vecinos que King Vidor construye como grupo mediante una narración coral que rehuye toda forma de focalización en la individualidad, no es más que el reflejo de cómo la ciudad desune y diluye toda posibilidad de constitución de lo comunal. **La calle** es una representación simbólica -King Vidor respeta la teatralidad del juego para acentuar la metáfora- de ese territorio donde los conflictos no pueden provocar ningún sentimiento de unidad. El asesinato de uno de los miembros del vecindario acaba siendo asimilado como un acto más del fluir constante de acciones aisladas del territorio urbano.

Mientras en la esfera colectiva lo comunal acaba diluyéndose en un universo conflictivo y fragmentado, en la esfera individual el territorio urbano aparece como un territorio de marginación donde la idea de familia como valor que solidifica la tradición del grupo también entra en crisis. En el cine de King Vidor, la familia aparece muchas veces desunida y los personajes se encuentran frente a un universo familiar altamente inestable. La representación de la crisis de lo familiar en el universo urbano encuentra su proyección más interesante en **Champ** (*The Champ*, 1931). Ambientada en Los Ángeles, muestra a un niño que se educa en la picaresca de la vida urbana junto a un padre adoptivo, después de haber sido rechazado por su verdadera madre, una mujer burguesa que sólo acabará reconociéndolo después de que el pequeño descarriado muestre la bondad innata de su corazón. Raymond Durgnat y Scott Simmon afirman que mientras el cine de *gangsters*, consolidado como género ese mismo año con películas como **The Public Enemy** (1931), de William Wellman, mostraba el lado oscuro de

La calle

las ciudades, Vidor empezó a interesarse por mostrar la pobreza y el abandono de las grandes urbes en **Champ**, anticipándose a una serie de películas sobre inocentes delincuentes que emergieron a finales de los años treinta, como **Dead End** (1937), de William Wyler (5).

3. El individualismo

En las bases programáticas del liberalismo económico americano, asentadas por Adam Smith, uno de sus principios básicos lo constituye la idea de que existe un orden natural en el seno del cual los intereses individuales pueden llegar a ser compatibles con el interés general. En la filosofía de Emerson, esta concepción liberal se transforma en una cuestión esencialista, ya que para el filósofo el individuo tiene una misión sagrada, consistente en otorgarse confianza -*trust thyself*- y rechazar toda forma de sumisión, ya sea a la autoridad o al conformismo. En su ensayo titulado *Self-Reliance*, Emerson afirma que cada individuo debe *"aceptar el lugar que la Divina Providencia le ha encontrado, la sociedad de sus contemporáneos y la conexión de los acontecimientos de su época"* (6). La aceptación de su mundo debe suponer la aceptación de lo natural y sobre todo la confianza interior que debe llevar hacia la paz después de haber asumido el triunfo de los principios individuales.

En el cine de King Vidor, el proceso de glorificación del individualismo encuentra su punto culminante en el personaje de Howard Roark, el arquitecto incorruptible de **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949), que se constituye, tal como explicita en el transcurso del juicio al que debe asistir por haber demolido un edificio realizado contra su voluntad, como un hombre que no actúa al servicio de ninguna causa, ni de ninguna persona, sino como un ser que vivió por sí mismo y que manteniéndose íntegro a sí mismo fue capaz de realizar una serie de obras que ejemplifican los grandes ideales humanos. Howard Roark se convierte en la esencia de ese individualismo idealista que mantiene la virtud de lo incorruptible y que lucha por la integridad contra la tentación del comercio. El individualismo se erige en nombre de esa verdad esencialista que guía al individuo frente al mundo corrupto de la sociedad de masas representada por esa cultura urbana que, a partir del eclecticismo de las masas, se ha dedicado a corromper los ideales clásicos de belleza. Howard Roark se presenta como un tenaz defensor de la integridad. Como los héroes del drama idealista alemán, para alcanzar la cima, ese mundo elevado donde reposan los grandes ideales, previamente debe sufrir el purgatorio de la vida terrena. Así, antes de situarse en el techo del mundo, Roark tendrá que trabajar en una cantera.

El manantial bebe por un lado de la concepción emersoniana del individuo como ser que confía en sí mismo, pero, por otra parte, reivindica un modelo idealista en el que los excesos pueden convertir al artista en un superhombre que no se puede integrar en la comunidad porque siempre está por encima de ésta, ya que su lugar se halla en el mundo de la élite. La puesta en escena de King Vidor expone claramente esta actitud. Howard Roark no participa nunca del movimiento de las masas urbanas, su territorio de acción son los grandes despachos situados en la parte alta de Manhattan desde los que se vislumbran las estructuras urbanas. La masa se encuentra bajo los pies de ese individuo que se autoproclama como amo del mundo.

A pesar de la reivindicación idealista a ultranza que Vidor realiza del *self made man* en **El manantial** -y bajo la óptica del heroísmo en **Northwest Passage** (1940)-, la reivindicación del individuo en su filmografía se ajusta más a la idea de resignación o aceptación de la posición que le ha sido otorgada en el mundo -el concepto de *self-realiance* de Emerson-, que a la idea de lucha por la búsqueda forzada de un triunfo. Esta concepción del individuo conduce a Vidor hacia la idea del *common man* u hombre ordinario que a partir de su propia experiencia acaba asumiendo una posición dentro de la sociedad. El concepto de *common man* fue sistematizado a finales del siglo XIX, partiendo de la tradición del *common sens* -sentido común- y de la moderación pragmática que obligaban a observar con cierto recelo las actitudes extremas. La defensa del *common man* reside, según Anne-Marie Bidaud, en la reivindicación de los seres humildes y del valor de los "Juan Nadie" frente a los grupos intelectuales que pueden llegar a crear élites u oligarquías organizadas (7). El *common man* encarna a ese ser de virtudes simples que integra el universo de la comunidad, ese universo preurbano que esconde la esencia de los valores trascendentales de la civilización.

Si realizamos un repaso sistemático a los diferentes héroes que integran el cine de Vidor veremos que todos se afirman como *common man*, rechazan el orgullo y el exceso característicos de la cultura del *self made man* que en su versión urbana ha generado un proceso de degradación de donde ha acabado surgiendo la figura del *gangster*, entendido como un ser que mediante la corrupción consigue llegar a la cima del sueño americano. Si observamos, por ejemplo, una comedia de apariencia ligera como **Espejismos** (*Show People*, 1928) veremos que su trama gira entorno a los posibles excesos del *self made man*. Peggy Pepper es una chica

educada en el mundo de la comunidad que llega a Hollywood -lo urbano- con la intención de reencarnar el sueño americano. Los delirios y las ambiciones hacen que Peggy Pepper pierda la conciencia de su propio carácter y se transforme, a la imagen de Gloria Swanson, en una ridícula diva llamada Patricia Peppoire. El sueño conduce al orgullo y a la degradación. Para estabilizarse humanamente, Peggy debe realizar un proceso de descubrimiento de su propio yo, aceptándose a sí misma y constituyéndose como una auténtica *common woman* emersoniana que asume su propia posición social.

Si el concepto de *common man* encuentra sus bases en las sociedades pre-urbanas del siglo XIX, el problema principal que plantea reside en el reconocimiento de cuál puede llegar a ser el lugar que el hombre ordinario ocupa en las civilizaciones urbanas, donde la masa ha acabado absorbiendo al individuo. En una escena de **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) observamos cómo la hija de James Murray es atropellada por un coche en una calle de Nueva York. La tragedia pone de manifiesto los nuevos peligros de la velocidad en la civilización urbana, pero también sirve para que Vidor ponga en evidencia el auténtico discurso de la película: la dificultad del *common man* para poder llegar a imponer su voz individual en medio de ese mundo impersonal dominado por la masa. A diferencia de Howard Roark, James Murray no contempla las masas desde las alturas ya que ha debido integrarse en el flujo de la multitud hasta disolver su yo en una sociedad donde el forzado proceso de objetivización del mundo ha disuelto lo subjetivo. Cuando la hija de James Murray agoniza en su lecho, el padre sale a la calle y pide a los vehículos que circulan indiferentes a cualquier tragedia individual que guarden silencio, que respeten el dolor. No obstante, la multitud continua circulando indiferente.

...Y el mundo marcha es una película que rompe deliberadamente con la estructura lineal de la causa-efecto del cine clásico hollywodiense para estructurarse a partir de la idea de la *compensation* expuesta por Emerson. Tal como hemos visto anteriormente, para Emerson la vida humana se encuentra organizada mediante el principio de la dualidad, cada acción extrema encuentra su compensación en una acción moderada. El fluir de la vida no es más

que un juego de contrastes que buscan un equilibrio. **...Y el mundo marcha** relata la vida de un ser de la comunidad que creció como un auténtico *common man*, pero que fue educado en la doctrina del *self made man* que proyectaba la individualidad hacia las utopías del sueño americano. John Murray irrumpe en la ciudad y se integra en la sociedad de masas a la espera de una oportunidad que le permita destacar entre la muchedumbre. La organización de la vida de James Murray funciona a partir de la búsqueda de un equilibrio entre los momentos de felicidad -el enamoramiento, la boda, el nacimiento del hijo- y los momentos de infelicidad -la humillación en el mundo del trabajo, las disputas domésticas, la muerte de la niña, el desempleo-. Entre la felicidad y la infelicidad existe una fuerza que compensa las tensiones y permite que el soñador James Murray abandone su deseo de destacarse de la masa como ser superior y acabe reconociendo que la clave del éxito en la vida social reside en el reconocimiento y aceptación del yo. Sólo el *common man* puede desafiar el aislamiento y la impersonalidad de las masas y otorgar a la vida urbana un nuevo sentido armónico.

NOTAS

1. Stanley Cavell: "Stella's Taste: reading **Stella Dallas**". En *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Un-known woman*. University of Chicago Press. Chicago, 1996. Página 197.

2. Ralph Waldo Emerson: *Essays*. Everyman Library. Nueva York, 1971. Página 59.

3. Manuel Delgado: *El animal público*. Anagrama. Barcelona, 1999. Páginas 23-27.

4. Tag Gallagher: "Directores de Hollywood". En *Historia general del cine*. Volumen VIII. Cátedra. Madrid, 1996. Página 316.

5. Raymond Durgnat y Scott Simmon: *King Vidor, American*. University of California Press. Los Ángeles, 1988. Página 11.

6. Op. cit. nota 2. Página 31.

7 Anne-Marie Bidaud: *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*. Masson. París, 1994. Página 142.

Su único pecado

King Vidor en las encrucijadas del melodrama

Pablo Pérez / Javier Hernández

Zaila gertatzen da ezaugarri komunak ezartzea King Vidor-ek bere karreran zehar zuzendutako melodrama guztiak kontuan hartuta, bere zinemak generoen hibridaziorako joera baitu. Ez da erraza bere obran melodrama «hutsak» aurkitzea, eta horrenbestez egokiagoa da bere filme bakoitza testualki aztertzea «melodrama vidoriarraz» hitz egiten hasi aurretik.

¿Un autor melodramático?

Abordar un análisis del "melodrama de King Vidor" supone toparse con un doble problema teórico: en primer lugar, debería constatarse la existencia de un presumible "texto vidoriano" que diera sentido global al corpus que integra su obra y alumbrara su poética fílmica. Además, tal práctica se anclaría en la convicción de que el realizador texano ostenta una mirada global y unitaria sobre el género, que articularía este tipo de obras hasta hacer aparecer una aportación personal al mismo en el contexto del cine hollywoodiense entre los años veinte y cincuenta.

Como suele ocurrir cuando se aborda un estudio parcial del celuloide norteamericano en el amplio periodo de su máximo esplendor, las cosas son más complejas y ricas que lo que dicta la apariencia. Al igual que con otros cineastas de la época (pensamos en Hathaway, Leisen, Stahl, Curtiz y tantos más), parece un ejercicio recomendable contemplar el conjunto de la filmografía de nuestro director despojándose del prejuicio de la noción de "autor", y más teniendo en cuenta las numerosas ocasiones en que trabajó por encargo, sobre todo en el género que nos ocupa, y que sólo en algunos casos era él quien proponía a los productores la realización de proyectos en los que su implicación era máxima. Habrá que poner, pues, sumo cuidado en desenmascarar unas supuestas líneas temáticas o preocupaciones personales, sobre todo si se pretende evitar el discurso teleológico o maximalista; de hecho, Vidor es un ejemplo de cineasta que ha sido contemplado en la órbita del melodrama desde diferentes ópticas (poeta romántico, o trovador fílmico del individualismo), pero que conviene situar en su justa medida como realizador que acepta su condición de hombre de estudio y que asume los argumentos que le son presentados en la medida que concuerden con sus pretensiones ideológicas y estéticas, como es el caso, dentro de la década de los treinta, de **La calle** (*Street Scene*, 1931), **Champ** (*The Champ*, 1931), **Su único pecado** (*Cynara*, 1932), **Noche nupcial** (*The Wedding Night*, 1935), **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937) o **La ciudadela** (*The Citadel*, 1938).

En definitiva, lo más riguroso sería analizar textualmente cada una de sus películas antes de utilizar "paraguas" conceptuales como melodrama vidoriano, drama social vidoriano, *western* vidoriano... Porque, pongamos por caso, ¿cómo podríamos definir las aportaciones específicas del director en este último género? Si **Billy the Kid / El terror de las praderas** (*Billy the Kid*, 1930) aborda la figura de un *outsider* enfrentado a las convenciones de la civilización, **Northwest Passage** (1940) ilustra algunos de los aspectos épicos de la leyenda, **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946) está más bien planteado como drama romántico y **La pradera sin ley** (*Man Without a Star*, 1955) se sitúa en los albores del manierismo del género, con un fuerte componente melodramático que afecta especialmente a la *hamartía* del protagonista.

Sí es cierto, sin embargo, que los melodramas rodados por Vidor se caracterizan por su intento de adecuar los esquemas propios del género a la idiosincrasia norteamericana, al devenir de un país en formación y guiado por la sacralización del individuo; no en balde, casi todos ellos se desarrollan en el momento contemporáneo a su filmación, en un intento del cineasta por convertirse en trovador crítico del *hic et nunc*: las dos Guerras Mundiales y el *New Deal* conforman un atribulado contexto socio-político en el que sus héroes luchan por encontrar la plenitud individual, ya sea buscando su singularidad personal en contra de las convenciones sociales y de los abusos de la sociedad capitalista, ya sea haciéndose un hueco satisfactorio en ella. Así, sobre todo en los años treinta, Vidor se erige en uno de los realizadores hollywoodienses que se atrevieron a poner en cuestión el sistema norteamericano carcomido por la Depresión, aunque sin llegar a desmantelar los principios que lo sustentan (en el fondo los apuntala); muchos de sus personajes se configuran conforme al gran ideal formulado en la Constitución estadounidense, *"pursuit of happiness"*, enarbolado para desvelar críticamente la degeneración de esos principios que supuso el ultracapitalismo -ésa es la base ideológica de **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) (1), o de varios largometrajes basados en el esquema *rise and fall*- por lo que constituyen de adulteración interesada y egoísta de los mismos. Y es ahí donde el individuo aparece como víctima del sistema y surge, en consecuencia, la huella melodramática de contenido social.

Como ya se atisba, el cine de King Vidor se caracterizará por la contaminación intergenérica; no resulta fácil hallar en su filmografía melodramas "puros" protagonizados por personajes con heridas supurantes, de la misma forma que el director parece evitar algunas de las estrategias narrativas propias del género (el destino en calidad de controlador supremo de las vidas humanas, el paso del tiempo como carcoma de la felicidad humana, la aparición de la segunda oportunidad que facilite la recuperación de dicha pérdida) o de la liturgia que otorga densidad dramática a un modelo fílmico sustentado en la estilización, si no directamente en la abstracción. De hecho, cuando aborda de manera abierta un melodrama, como es el caso de **Su único pecado**, se tiende a la mínima peripecia argumental (la historia de un adulterio sin demasiada "carne" en el interior) logrando una ficción correcta a la vez que desapasionada; o bien, como en el drama psicológico **La luz brilló dos veces** (*Lightning Strikes Twice*, 1951), se tiene que desentender del relato -cercano al **Sospecha** (*Suspicion*, 1941) hitchcockiano y en demasía dependiente de la preparación del desenlace- para centrarse en el hábil retrato de los personajes y en la sugerente creación de una atmósfera turbulenta y morbosa que anuda los conflictos y facilita la reacción de tensión auténticamente dramática. En realidad, parece como si Vidor, ya desde sus filmes mudos, se preocupara por la búsqueda de un patrón híbrido que, eso sí, tiende

...Y el mundo marcha

hacia lo melodramático; por ello, el abanico de tonos en su obra es muy amplio, desde la comedia sentimental transida de drama -**Tin-Tín de mi corazón** (*Peg o' My Heart*, 1922), **Cenizas de amor** (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941)- hasta el melodrama desaforado merced al *amour fou* -**Duelo al sol**, **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952)-, pasando por el drama social -**Aleluya** (*Hallelujah*, 1929), **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934)- o el folletín -**Champ, Stella Dallas**-.

Hacia un nuevo melodrama secularizado: ...Y el mundo marcha

Tal como hemos señalado, la apuesta de Vidor por la hibridez podría llevar a pensar que sus aportaciones al género que nos ocupa no son importantes. Si bien es cierto que no estamos ante un gran creador de formas melodramáticas puras, al estilo de Brown, Stahl o Sirk, no lo es menos que la particular visión de los conflictos entre individuo y sociedad principalmente depara en algunas ocasiones un modelo genuino de, podríamos denominar, melodrama social... El caso más patente es el de **...Y el mundo marcha**, por lo que tiene de ruptura con la tradición del melodrama burgués. Se prescinde del ámbito sagrado de aquél -heredado de la tragedia clásica- para proceder a una secularización del género más acorde con una sociedad capitalista de masas. No hay grandes hitos melodramaticos, ni aparato retórico apabullante, ni esa tendencia al exceso y al dramatismo de filiación decimonónica, sino una *"fantasía de la mediocridad"* que puntualizó lúcidamente Roland Barthes. Ahora se descubre el pulso urbano de Nueva York, siendo sus calles el auténtico plató; lejos ya de esas reconstrucciones controladas en estudio, se esboza con gran efectividad un paisaje simbolizado a partir del sustrato documental en el que se vuelve a optar por la hibridez: **...Y el mundo marcha** oscila entre el melodrama y *"a peculiar combination of the political, and expressionistic-documentary style, and an aspiration toward some sort of transgeneric purity (wich the MGM production values perhaps serve)"* (2).

Ha nacido un nuevo imaginario melodramático, asociado a la sociedad contemporánea, al hombre medio difuminado en la multitud. El proceso alegórico presente en el melodrama persiste, pero ha

cambiado el punto de llegada: *"The film is essentially a description of the universal process of entering the simbolic order. (...) For this reasons precisely, the text is ideal for examining the signification of social and psichic determinatons"* (3). Para entender este cambio de paradigma basta con contrastar esta propuesta con una cercana propuesta folletinesca como **Vida bohemia** (*La Bohème*, 1926), crónica de un amor puro, el de la bordadora Mimi, que se autoinmola silenciosamente por su amado para que pueda convertirse en un escritor de éxito. Hay una aureola numénica: el amor romántico, trágico, más poderoso que la muerte...

La fractura es igualmente clara respecto a otro film dos años anterior, **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925), donde todavía persiste ese marchamo romántico canalizado a través de una trascendente del amor que define al héroe. Aunque este largometraje contiene no pocos momentos narrados en clave cómica (4) o épica, hay en él mecanismos melodramáticos que resultan determinantes: esquema del "ascenso y caída", ya que desde su atalaya social el protagonista desciende al infierno de la Primera Guerra Mundial; este último acontecimiento supone de hecho un rito de iniciación que transformará al señorito zángano en un héroe y le hará descrubrir el amor genuino y redentor (Jim Apperson enamorándose de una campesina francesa pasa por encima de los condicionamientos sociales hipócritas que imperan en su clase); hay también simbología propia del género, como esa pierna amputada como metonimia de todo aquello que ha perdido y que no merecía la pena, herida física en definitiva que propicia la necesaria expiación. Pero hay ya en la cinta un elemento que preludia el nuevo modelo de melodrama social; nos referimos a la importancia que ostenta la guerra como mecanismo que iguala todas las clases sociales y que propicia que el protagonista descubra al americano medio, representado en sus dos amigos, y de los valores que entraña ese pueblo que responde con su sacrificio a la defensa de la libertad. Ese planteamiento inmolatorio, catártico, es más propio del "antiguo régimen melodramático", aunque las bases ideológicas están sembradas para que el cambio fructifique también en una nueva configuración del entramado fílmico.

Vida bohemia

Eso es lo que ocurre en **...Y el mundo marcha**, donde se abandonan por ejemplo esas referencias a las heridas del amor sublime para profundizar en otras de marcado carácter social, la de un protagonista, emblema del americano medio, que está esperando que llegue su oportunidad en medio de una lucha spengleriana por la supervivencia. Se propicia así una incisiva radiografía del sueño *yankie*, acentuada por el hecho del fracaso de las elevadas expectativas de John Sims (su padre le auguró al nacer que sería un triunfador) que le llevaban a despreciar a la multitud y a no percatarse del inexorable poder de la inercia que lo rodea. José María Latorre lo ha resumido así: *"El problema de la elección entre la vulgaridad de una vida corriente y la satisfacción de vivir una vida dedicada a la realización personal, se plantea, como en todo el cine social de Vidor, en términos muy sombríos: la elección no depende del individuo"* (5). Evidentemente todavía quedarán mecanismos propios del melodrama tradicional, como el azar, el destino, el esquema *rise and fall* (el atropello de la niña llega en el clímax de felicidad que aportan los 500 dólares del concurso de

La ciudadela

eslóganes), los presagios (la profecía del padre de Sims que se invierte en lo que nos muestra la película), pero todas esas determinaciones tienen una explicación racional, cercana, son causas entendibles en la maquinaria social. Estamos asistiendo, en consecuencia, a un difícil desafío modernizador que inyecta en el entramado dramático un antídoto desacralizador y que intenta reflejar un nuevo orden de cosas: el de la civilización de masas que ha acarreado el siglo XX (6).

Otro largometraje bastante moderno y novedoso por la preeminencia de los aspectos sociales será **El pan nuestro de cada día**, donde se explora igualmente el *American Dream*, si bien en sus raíces más primigenias. Todavía más que **...Y el mundo marcha** (con la que comparte protagonistas, ahora los Sims en los eriales sedientos de los tiempos de la Depresión y en compañía de desempleados sin esperanza) se presenta como una cinta sin dominante melodramática, pero en la que los mecanismos de ese género se harán presentes e irán ganando peso conforme avance el metraje: inflexiones de "caída y alzamiento", la tentación del héroe a través de la rubia platino que amenaza ese sueño comunitario que había conseguido (el poder del deseo, de nuevo), la naturaleza presentada a través de la sequía como elemento dramático... Todos estos condicionantes, conjugados en clave determinista en la poética tradicional del melodrama, se superan en un nuevo escenario "secularizado" por el empeño de un hombre que cree en sí mismo y que proyecta su fe hacia la comunidad que lidera.

Estamos ante una cinta muy representativa de los ideales democráticos y comunitarios que brotaron en los duros tiempos de la Depresión; y en este telón de fondo, sin el que no se entiende la propuesta, pocos héroes de Vidor encarnan con tanta diafanidad ese espíritu genuino e ingenuo a la vez, del hombre que cree en una versión *New Deal* del sueño americano, en la que se hace hincapié en el factor social y comunitario. John es transparente, generoso, emprendedor, apuesta por la gente y, a pesar de todas las dificultades, llevará a sus correligionarios a la Tierra de Promisión (como Moisés, tras la travesía del desierto, aquí sequía, hará brotar finalmente el agua de la roca que en este caso salvará la cosecha de maíz). De nuevo relectura de elementos tradicionales, tan ancestrales como el Antiguo Testamento, al servicio del horizonte ideológico de la Nueva Frontera de Roosevelt y a través de una desacralización de los recursos melodramáticos.

En **La ciudadela** asistimos a la metamorfosis de una novela mediocre en un interesante discurso fílmico donde vuelven a aflorar las principales preocupaciones temáticas de Vidor: la lucha de un individuo por sus ideales y el consiguiente conflicto con el entramado y las convenciones sociales. El doctor Andrew Manson se enfrentará en este sentido con todos los corporativismos y sus inercias conservadoras, bien sea el comité minero en Gales o el colegio de médicos londinense. Constatamos, de nuevo, no pocos registros melodramáticos institucionalizados: trayectoria de *fall and rise*, que es utilizado en este caso para glosar un proceso de desclasamiento del doctor que va parejo a la renuncia de sus ideales (de sus intentos de curar la silicosis a contemporanizar con los *malades imaginaires* de la aristocracia londinense a cambio de un buen puñado de libras), la catarsis que es provocada por la muerte de su mejor amigo -víctima de un incompetente galeno dedicado como él a las clases ociosas-, y el posterior cambio de actitud palpable en el desafío al corporativismo médico con tal de salvar la vida de una niña; de nuevo el azar como regidor melodramático: a través del encuentro fortuito con un antiguo compañero se introduce en las pingües atenciones a la clase alta o el atropello no menos azaroso que depara la inflexión catártica. También aparece el mecanismo de la mujer tentadora, en

este caso activado por una de las clientas ricas y frívolas del doctor. Frente a ella se recorta la figura moral de la fiel compañera (Christine/Rosalind Russell), igualmente presente en **...Y el mundo marcha** o **El pan nuestro de cada día**, la mujer que cree abnegadamente en los ideales de su marido. Pero estos recursos tradicionales (en algunos casos un tanto añejos, como la moralizante voz en *off* que propicia el cambio del protagonista) se despojarán de trascendencia en buena medida y se pondrán de nuevo al servicio de un orden laico, de una moral acorde con los desafíos sociales del siglo XX.

Individuo contra determinismos sociales, instinto *versus* convenciones

Si una constante temática -sea fruto del azar o de una moderada capacidad para la elección de materiales- se puede rastrear en los melodramas de King Vidor, ésa es el debate entre lo salvaje y lo domesticado, de innegable raigambre romántica. Derivado, sin ninguna duda, de ese enfoque social que introduce novedosamente en las estructuras melodramáticas de sus películas, muchas de éstas, pertenezcan o no abiertamente al género, actualizan en el contexto de la América contemporánea la dialéctica entre instinto y sociedad, entre la lucha por la libertad individual y el seguimiento de los caminos marcados por la dominante colectiva.

Un puñado de largometrajes del realizador desarrollan, con variantes, argumentos que se nutren de la tradición folclórica al tratar el asunto del desarraigo social que provoca una huida a un mundo exterior: personajes que descubren que el origen que el sino les ha deparado no es el idóneo para su desarrollo personal. Ello les provoca una caída moral en forma de diatriba entre la inercia social (el respeto ancestral al nacimiento) y la voluntad individual (la elección del propio destino). Es el caso de **Tin-Tín de mi corazón** (la más temprana de las ficciones vidorianas que conocemos), cuyo relato hunde sus raíces en el folletín para terminar basculando entre la comedia romántica y el melodrama ternurista: Tin-Tín/Peg es una muchacha que vive en Irlanda con su padre (activista antibritánico) y su madre inglesa, quien abandonó traumáticamente su aristocrática familia para poder casarse; ella morirá víctima de una grave enfermedad ante la indiferencia de los suyos. Es entonces cuando el padre recibe una carta de su cuñada: su marido ha muerto y deja una importante suma para Tin-Tín a condición de que la chica vaya a vivir a Inglaterra y recupere sus raíces. Ella abandona a su padre entre llantos y se dirige a la mansión de los Ceschester, donde constata el desprecio de la sociedad a causa de su procedencia y de sus modales rústicos y desinhibidos. Al final, un joven de la comarca la seduce y vuelven ambos a Irlanda en busca de la felicidad perdida.

Stella Dallas

Un planteamiento similar presenta **Champ**, al menos desde la perspectiva del niño Dink, sujeto paciente de una herida paterna arrastrada desde el pasado y convertida en camino de expiación hasta el paroxismo. Dos mundos antagónicos se abren a los ojos inocentes del muchacho, que sólo optará por el más acomodado (la madre largamente ausente) cuando la caída del progenitor (sustituto del cariño materno) culmine en una muerte-suicidio purificadora, consciente de que sólo su sacrificio ritualizado en un *ring* de boxeo facilitará la felicidad de su pequeño. Nuevamente un plantea-

miento folletinesco -se trata de una película de encargo para la Metro Goldwyn Mayer- se utiliza para articular un discurso en torno a la lucha del individuo para sobrevivir en el paisaje social adverso que había esbozado la crisis económica de los primeros años treinta (Champ) y a la traumática búsqueda de un lugar adecuado en el mundo (Dink). Así, **Champ** puede contemplarse también como un relato iniciático, de aprendizaje, que transporta a este último hacia la madurez; una pérdida de inocencia cimentada únicamente en la carencia y el dolor que se transformarán en una fortaleza moral cercana al estoicismo: la resignación y la capacidad de sufrimiento son, según las leyes del género, los principales atributos del héroe melodramático.

La rebelión contra la predestinación social se reviste en **Stella Dallas** del citado bucle *rise and fall*, a la vez que remite de nuevo a la tradición folletinesca. Estamos ante un melodrama *strictu sensu*, dentro de los parámetros de la *women's picture*; constituye el relato en torno al sufrimiento y la resignación con que se acepta el dolor moral, a través de un personaje rayano en lo patético que se define más por sus carencias que por sus atributos. Pero el film es, ante todo, otra historia de una inadaptación social; la herida de la protagonista, al igual que la del Sims de **...Y el mundo marcha**, radica en la constatación de la existencia de la barrera que impide el ascenso (los mecanismos intangibles del viejo melodrama son una vez más identificables causas sociales). Pero si el gris empleado de la cinta muda esperaba largamente "su oportunidad" (como si del paraíso eterno se tratara, ésta es la promesa tentadora de un sistema basado en la teoría del *self made man* al que la sociedad terminará compensando por sus sufrimientos), Stella optará por la vía errónea del arribismo y pagará con dolor su creencia en el hecho de que el simple revestimiento con un disfraz exterior (ropa llamativa, capas de maquillaje) suple la falta de clase y refinamiento auténticos. En una de las catarsis más estremecedoras de la historia del cine, renunciará a su hija para que ésta logre de forma auténtica lo que ella ni siquiera ha conseguido por la vía de la apariencia (sus intentos de parecer pretendidamente elegante son contemplados como el desfile de un adefesio por parte de la clase en la que quiere integrar a su pequeña Laurel).

En **Cenizas de amor**, la desubicación en el mundo por parte del protagonista se presenta más liviana, pero adquiere, empero, tintes de profunda melancolía; el largo plantea una mirada al pasado, hacia el espacio-tiempo en que radica la herida melodramática basada en una elección vital equivocada (con referencias a *Romeo y Julieta)* que ha desembocado en infelicidad. Pulham debió optar entre la monótona vida de hacendado de Nueva Inglaterra (matrimonio frustrante y desapasionado incluido) y un puesto en una empresa neoyorquina de publicidad donde conoció al gran amor de su vida, una joven que encarnaba el atractivo dinamismo de la clase media urbana. La calculada estructura de *flashback* interrumpido y selectivo pone en evidencia la fugacidad del tiempo, pero también tiene la función de enfrentar dos estilos de vida que nuevamente oponen la inercia colectiva a la alternativa individual, las convenciones sociales al impulso primigenio de los instintos: en su ficticia placidez madura, Pulham constatará su error y se rebelará interiormente contra él, por más que un pretendido final feliz (el inicio de un viaje con la esposa en forma de otoñal segunda oportunidad) intente devolver el orden a una existencia ya marcada para siempre por la desazón. En este nuevo orden laico del melodrama (o mejor de los recursos melodramáticos) no hay estridencias, el relato fluye plácidamente intercalando incluso tonos relajados de comedia, pero la habilidad de Vidor como narrador y *metteur-en-scène* va sembrando su línea de flotación dramática de mortíferas cargas de profundidad que ponen en evidencia las auténticas *hamartías* de los personajes (siempre achacables a su adaptación *contra natura* a los dictámenes sociales).

Una crisis personal, basada en los deseos del individuo por escapar del adocenamiento impulsado por la sociedad capitalista, protagoniza tres melodramas que dibujan la lucha de otros tantos profesionales liberales por mantener su integridad sin plegarse a las coyunturas sociales. **Noche nupcial** relata el proceso de catarsis de un escritor neoyorquino -una vez más la oposición ciudad-campo- al que la inspiración ha abandonado, durante un retiro rural en que descubrirá la esencia de la vida basada en el disfrute de los detalles cotidianos, de los pequeños gestos humanos, en una actualización del tópico del *beatus ille* en el que lo trascendente no se ausenta de la ficción. En la ya analizada **La ciudadela** (según una novela de A.J. Cronin), el médico encarnado por Robert Donat abandona el socialismo utópico -servicio altruista a los mineros basado en una especie de colectivización de la sanidad- para sucumbir en una carrera presidida por el enriquecimiento y el prestigio social, hasta que la purificación melodramática le devuelva a sus ideales primigenios. Finalmente, la magnífica **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949) (a partir de la narración de Ayn Rand) pondrá en escena el relato de una traumática reafirmación personal, la del íntegro arquitecto que consagra su vida a defender a contracorriente una concepción moderna del oficio frente al interesado inmovilismo de sus colegas; en función de ello llega incluso a renunciar al amor en un sacrificio melodramático cimentado sobre una aspiración de índole

superior. Nunca el canto al individuo había llegado tan alto, a la vez que se servía para arremeter contra las falacias de la "ausencia de personalismo" e "interés social" que enarbolaban los arquitectos de moda para camuflar su lacerante mediocridad.

Vidor construye, por tanto, tres anti-hagiografías que se sustentan en el sufrimiento -sentimiento melodramático por excelencia-, y a la vez son transitadas por la fuerza del individuo para, lejos de aceptarlo con resignación (como harían tantos héroes del género), batallar por superarlo. Estas tres películas se alejan de los planteamientos melodramáticos que se ceban con el dolor de los personajes y, ante todo, con la morbosa y castrante pasividad con que lo aceptan; el determinismo lacerante se convertirá aquí en un combate individual por hacer prevalecer la elección personal sobre los designios del destino, trascendiendo incluso las imposiciones de origen social (7). Y algo parecido ocurre en **Beyond the Forest** (1949) y, en mayor medida, en **Pasión bajo la niebla**, nueva ilustración de una rebelión contra el entorno social acompañada de un conflicto sobre los roles sexuales (8): el choque entre Ruby Gentry, que encarna la pasión salvaje y el sofocante provincianismo del *Deep South* (9), inscrito en un drama cercano al desafuero romántico, como se verá más adelante.

Este intenso largometraje nos llevará a hablar de una de las señas de identidad que con más nitidez definen las obras de Vidor en su vertiente melodramática y que las singularizan -con el aludido enfoque social- dentro del conjunto de este género hollywoodiense. Estamos refiriéndonos al deseo, en su inseparable dualidad sexual y afectiva, que es como se concreta el tantas veces citado impulso individualista. Pulsión erótica más irrefrenable cuanto más inalcanzable sea el objeto del deseo, entrará en fricción inapelablemente con las estructuras familiares, sociales o los imperativos morales y religiosos. Instinto casi animal que no sólo determinará la dimensión temática de estos filmes, sino también las soluciones en el orden de la representación. En este sentido es pionera **Aleluya**, contada con una innegable potencia expresiva -muy apreciable en el tempo fílmico y en la elaboración plástica-, que se concreta en magníficas secuencias como la seducción del reverendo por parte de la "mujer-súcubo" en medio de una exaltada ceremonia religiosa o la persecución final por los pantanos que preludia la de **Pasión bajo la niebla**. Es ésta sin duda una de las cintas, junto con **Duelo al sol**, donde la fuerza de la líbido se hace más irrefrenable, servida por dos de las más inspiradas interpretaciones de Jennifer Jones. Pero tampoco habría que olvidar la atracción animal que sendos hombres ejercen sobre las heroí-

El manantial

nas de **El manantial** y **La luz brilló dos veces**. Deseo explícito, carnal, palpable, como pocas veces se había visto en las pantallas, pero siempre como una expresión física de esa reafirmación individual a la que va íntimamente unido.

La pulsión erótica se enfrenta también al fanatismo religioso, esbozado ya en **Aleluya**, advocado en la ficción bíblica de **Salomón y la reina de Saba** (*Salomon and Sheba*, 1959) y encarnado en los jóvenes inquisidores de **Pasión bajo la niebla** y **La luz brilló dos veces**, que con la negación obsesiva de *Eros* abren el camino al otro impulso fatal, *Thanatos*. Porque amor y muerte, tal como mandan los cánones románticos y se escenifica brillantemente en ese inolvidable desenlace de **Duelo al sol**, van siempre entrelazados. Pero óbito es también enterrarse en vida, y eso es lo que les ocurre a aquellos protagonistas que renuncian a sus instintos, como el burgués de **Su único pecado**, la pareja de **The Stranger's Return** (1933) y muy especialmente el reprimido patricio bostoniano de **Cenizas de amor** (10).

El mago de la puesta en escena

Contemplando muchos de estos dramas, el espectador no puede evitar la sensación de que, al margen de las líneas temáticas arriba comentadas, pocos son los aspectos argumentales que interesaban realmente a su realizador, que optaba por la labor de dotarlos de máxima expresividad, en un caso análogo -aunque divergente en circunstancias de producción e intereses- al de Luis Buñuel en su etapa mejicana. En muchas ocasiones, el desarrollo narrativo de las películas no termina de encontrar su justa medida; cuando no se estanca innecesariamente (**Su único pecado**), avanza de forma abrupta (**Champ, La luz brilló dos veces**) o deriva (*flashback* múltiple incluido) hacia territorios secundarios menos interesantes que el principal (**Cenizas de amor**).

Consciente de su sabiduría en el campo de la puesta en escena, Vidor vuelca en ella la máxima capacidad para la definición de personajes, la creación de situaciones o la resolución de conflictos hasta el punto de que muchas de sus secuencias, en especial los momentos soberanos del drama, presentan una enorme densidad significativa, sustentada bien en la metonimia y en el diseño de geografías metafóricas, bien en la planificación sugerente o simbólica, o bien en la iluminación y el sonido, hasta impregnar en el discurso fílmico una gran potencia melodramática con inequívoco protagonismo de lo visual. Buena parte de esa artillería expresiva fue cuajando en sus obras madu-

ras del periodo silente, muy especialmente en **El gran desfile** -emocionante secuencia final en la que los dos amantes se encuentran en la campiña francesa compuesta con precisión de metrónomo- o los numerosos ejemplos de **...Y el mundo marcha**: el adolescente John subiendo la caja de escaleras planteadas como un gran vacío para encontrarse con su padre que acaba de morir; Mrs. Sims acunando mímicamente a la niña que yace muerta a su lado; o el momento en que, tras la desgracia, John y su mujer están sentados en el asiento trasero de un coche, cogidos de la mano pero recostados en flancos opuestos, poniendo en evidencia el dolor que los une y los separa a la vez...

Igualmente brillante en este sentido es la presentación de los personajes. Veamos algunos ejemplos significativos. En la de **El manantial** asistimos a una conjunción de planificación evocadora y simbolismo: el arquitecto encarnado por Gary Cooper hace aparición por tres veces oscurecido y de espaldas a la cámara, resaltando así su carácter de luchador a contracorriente de las imposiciones sociales; secuencia que contrasta con la que cierra la cinta: un vertiginoso *travelling* que se acerca en contrapicado al ahora agigantado héroe, situado en la cima de su rascacielos. **Su único pecado** comienza con el protagonista rasgando papeles (probablemente cartas de su amante fallecida: rompiendo, por tanto, con su pasado) y contemplando un retrato de su esposa (abriéndose al futuro). Ruby Gentry (**Pasión bajo la niebla**) es vista por primera vez apoyada en el quicio de la puerta de su rancho y a contraluz: es decir, a medio camino entre dos mundos (la casa y el campo) y dos luces (la claridad y las tinieblas), como premonición visual del debate moral que desarrollará la película. En **Cenizas de amor**, la huera rutina cotidiana de Pulham es plasmada metonímicamente: primeros planos de unos pies, una cafetera, un huevo pasado por agua y un periódico, sugiriendo el carácter repetitivo de su existencia. En la misma cinta, un truco sonoro sirve para anticipar la resolución de un conflicto: cuando el protagonista se reencuentra con su antiguo amor, ésta coloca un disco que contiene la canción-símbolo de su vieja pasión, pero la música suena entrecortada y resulta inaudible. ¿Hay una forma más eficaz de expresar cinematográficamente la imposibilidad de hacer revivir un sentimiento? En definitiva, la relativa endeblez de los relatos es compensada con creces con la consistencia y la capacidad sugestiva de la realización.

Todos estos aspectos han puesto de manifiesto lo problemático de las relaciones de King Vidor con el melodrama, aunque esa premisa básica no nos impide colegir dos conclusiones principales derivadas de los análisis precedentes. De un lado su apuesta por unas estrategias melodramáticas renovadas en clave moderna que sirven para canalizar unas preocupaciones temáticas recurrentes; es decir secularizando el aparato tradicional del género, de innegables resonancias clásicas o decimonónicas (románticas, folleteniscas), y ofreciendo una explicación social de las heridas y los conflictos. En esta lucha no se encuentra solo, ya que directores como John Stahl realizan una operación similar, pero permaneciendo más fieles a las esencias del género. El director tejano es, por tanto, menos puro, más tendente a la hibridez, pero eso no le impide recurrir en determinados momentos a registros melodramáticos tradicionales -los hemos señalado en su momento-, que conjuga casi siempre con sabiduría e intensidad, mas reorientándolos en esa renovada polarización. Por otro lado, en el orden de la representación compensa no pocas veces la tibieza argumental, la indefinición narrativa -propias de un director de estudio- con un innegable talento expresivo en la puesta en escena. Hasta el punto de que sus mejores melodramas, **El gran desfile**, **...Y el mundo marcha**, **El manantial**, **Pasión bajo la niebla**, **Duelo al sol**..., se definen como tales en buena medida por la pregnancia plástica, por el poder evocador de unos fotogramas enhebrados con un sugerente *tempo* que irradian destellos de potencia creativa.

Dicha potencialidad, unida a la hibridez genérica, queda muy resumida en ese testamento artístico que fue **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), en el que se compendian todas las tensiones temáticas (11) y búsquedas expresivas de la filmografía vidoriana. El sólido y complejo entramado que le proporciona la novela de Tolstoi, cuyo universo le inspiraba especialmente según propia confesión, le permite abandonarse creativamente a aquellos terrenos en los que se encuentra más cómodo; el resultado es un mosaico brillante, que supera el marco de superproducción en el que se inscribe, a través del feliz encadenamiento de una serie de secuencias plenamente inspiradas. Allí discurren corrientes abiertamente melodramáticas, pero canalizadas en un conjunto mestizo que las hace menos llamativas pero efectivas por igual en la economía del relato. Vidor no iba desencaminado; de la misma manera que Tolstoi reactivó las pulsiones *demodés* de la tradición melodramática, folletinesca incluso, revivificándolas en un nuevo caldo de cultivo, el americano supo traducir cinematográficamente este empeño, como culminación del compromiso renovador del género que había abarcado buena parte de su carrera. El secreto de ambos, tal como pone de manifiesto al final de la película una leyenda extraída de la novela, fue inspirarse en la vida; porque nada hay *bigger than Life*.

NOTAS

1. Cfr. Robert Lang: *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton University Press. New Jersey, 1989. Páginas 106-132.

2. Ibídem. Página 165.

3. Ibídem. Página 115.

4. Es conocido el interés de Vidor por el cine cómico y su declarada admiración por algunos de sus representantes pioneros como Max Linder. No en vano se forjó como guionista escribiendo tres comedias semanales para Universal. Quizá por eso en casi todas sus películas, aunque se trate de melodramas, se vale de escenas en esa clave, cuyos registros de expresión domina.

5. José María Latorre: "King Vidor. La grandeza de un pionero". *Dirigido por*, números 99 y 100. Diciembre 1982-Enero 1983. Página 52.

6. *"In **The Crowd** Vidor finds that he (or the form-melodrama) is not equipped to make American capitalism visible for what it is. The forces that oppress John Sims cannot be satisfactorily figured int the narrative terms of the Hollywood melodrama. The film is ambivalent about the class positions it expresses, because it inadequately comprehends mass society"*. R. Lang: Op. cit. nota 1. Página 165.

7. *"It is a condition of the drama tha the attainment of such a place is not easy and does not happen without sacrifice, but is very rare for it to be seen as radically impossible"*. Geoffrey Nowell-Smith: "Minnelli and Melodrama", en Christine Gledhill (ed.): *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. British Film Institute. Londres, 1987. Página 73.

8. Jean-Loup Bourget aborda esa falla social en *Le mélodrame hollywoodien* (Stock. París, 1985. Páginas 71-72), al tiempo que Robert Lang (Op. cit. nota 1. Página 154) incide también en los desajustes sexuales: *"Rubi was born not just on the wrong side of the tracks tha divide people socially, but also on the wrong side of the tracks that divide sexually"*.

9. Sensualidad frente a puritanismo, en expresión de José María Latorre: Op. cit. nota 5. Páginas 42 y 55 y 6 y 21, respectivamente.

10. No en vano Latorre ha definido la cinta como una *"amarga reflexión sobre la brevedad y la futilidad de la vida humana. Esperanza y frustración, pasión y renuncia caben en el mismo itinerario"*. Op. cit. nota 5. Página 19.

11. *"En manos de Vidor, **Guerra y paz** se convierte en un poema cinematográfico, en un mosaico sobre el amor y la muerte, sobre la paz y la guerra, sobre la familia y la amistad, sobre el pensamiento y la acción, sobre aristócratas y campesinos, sobre la ciudad y el campo, sobre la representación y la realidad, sobre el sentimiento, que podría ser considerado un resumen de toda su obra precedente"*. Op. cit. nota 5. Página 18.

Pasión bajo la niebla

Duelo al sol

King Vidor-ek bost western *egin zituen bere karrera profesionalean zehar. Horien artea, zinemaren historiarako hain garrantzitsua izan zen* ***Duel in the Sun*** *(1946) izenburukoa eta generoaren bilakaeran hain esanguratsua izan zen* ***Man without a Star*** *(1955) izenburukoa. Dena den, biek ere Mendebaldearen konkistaren ingurune mitikoetarako lurbilketa bereziaren lantzaren punta baino ez dira.*

Western y compromiso

En los confines del western

Antonio Santamarina

King Vidor es ya un realizador experimentado, con más de una veintena de largometrajes a sus espaldas, cuando, tras la llegada del sonoro, afronta su primera incursión -si se hace abstracción de los posibles elementos del género que albergara uno de sus primeros trabajos, **The Sky Pilot** (1921)- en el territorio del *western* con **Billy the Kid / El terror de las praderas** (*Billy the Kid*, 1930). A partir de aquí el cineasta volverá de nuevo, de manera más puntual, pero con una cierta regularidad, al género en otras cuatro ocasiones más: **The Texas Rangers** (1936), **Northwest Passage** (*Northwest Passage*, 1940), **Duelo al Sol** (*Duel in the Sun*, 1946) -una película de enorme fuerza expresiva y una obra mayor en la historia del cine- y **La pradera sin ley** (*Man without a Star*, 1955), su aproximacion probablemente más lúcida al territorio del *western*.

A pesar del escaso porcentaje que representan estos cinco títulos en el conjunto de su producción (algo menos del diez por ciento del total), Vidor conseguirá reco-

rrer con ellos buena parte de la evolución del género a lo largo de su etapa sonora hasta llegar a su derivación manierista iniciada, aproximadamente, a finales de los años cuarenta. Así, se introduce, primero, en el *western* primitivo de los años treinta con **Billy the Kid / El terror de las praderas** y **The Texas Rangers**, afronta después la aventura épica del nacimiento de Estados Unidos en **Pasaje al Noroeste**, lleva las riendas (pese a las intromisiones del productor David O. Selznick y a la presencia en el material rodado de la huella de otros directores) de una superproducción que anticipa los caminos del *western* psicológico con **Duelo al sol** y bordea, por último, el territorio del *superwestern* de los años cincuenta con **La pradera sin ley**.

Un recorrido que, en cierta forma, opera no sólo como reflejo de la propia evolución del género, sino también de la historia de los Estados Unidos durante ese arco temporal de veinticinco años. Desde este enfoque puede decirse que la filmografía del cineasta dentro del *western* transita inicialmente desde la apuesta por el cambio regeneracionista que, en plena depresión económica tras el *crack* de 1929, parece proponer **Billy the Kid / El terror de las praderas** al optimismo rooseveltiano que reflejan sus dos siguientes títulos (**The Texas Rangers** y **Northwest Passage**), rodados con posterioridad a **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) y que, como esta obra paradigmática de los trabajos del director durante esta época, se sitúan bajo la óptica reformadora del *New Deal* ("Nuevo Trato") de los años treinta.

El aliento esperanzador que respiran estos tres *westerns* desemboca, sin embargo, en el pesimismo existencial de **Duelo al sol** (estrenada en 1946, en plenos albores de la persecución macartista) y, sobre todo, de **La pradera sin ley**, la película que supone el abandono por parte de Vidor de la cinematografía de Hollywood y, al menos momentáneamente, de un país que parecía haber olvidado sus antiguos valores para convertirse, en plena guerra fría y tras la "caza de brujas" y su participación en la guerra de Corea (1950-1953), en el gendarme del nuevo orden mundial.

En otro orden de cosas, y tal vez por circunstancias más o menos casuales, el cineasta situará también sus *westerns* en diversos momentos significativos de la conquista del Oeste: desde la búsqueda de una vía de comunicación a los territorios inexplorados en plena gestación de la nación norteamericana en **Northwest Passage** (ambientada en 1759) hasta el comienzo de la explotación capitalista del territorio (**La pradera sin ley**), pasando por el inicio de la colonización (**Billy the Kid / El terror de las praderas**) o el periodo de asentamiento posterior a ésta (**Duelo al sol**). Una circunstancia esta última que, unida a las dos anteriores, dota a estos títulos (a pesar de la escasez de su número) de un cierto carácter representativo para rastrear la mirada que Vidor arroja acerca de ese proceso de expansión hacia el Oeste, y de su significado dentro de la imagen mítica que el *western* proyecta sobre la historia de los Estados Unidos y sobre el propio destino de la nación.

Los *westerns*

Desde un punto de vista más formal, King Vidor aprovecharía también sus incursiones en el género para investigar, en algunos

Billy the Kid / El terror de las praderas

casos, sobre determinados procedimientos cinematográficos y, en otros, para proponer singulares acercamientos al *western*. Así, en **Billy the Kid / El terror de las praderas** -una obra heredera en su construcción de las películas del cine mudo y con ciertos resabios teatrales en el rodaje de las escenas de interiores-, King Vidor fotografiará la película con dos cámaras: una con el formato estándar de 35 milímetros y otra con el formato de 70 milímetros.

El cineasta descubrirá así la ventaja de la pantalla panorámica para las escenas de exteriores dentro de un trabajo donde se buscaba poner en relación, precisamente, la rudeza y la aridez del paisaje con la naturaleza violenta de los hombres que habitaban esos territorios. Era demasiado pronto, sin embargo, para que el experimento tuviese éxito y Vidor debió contentarse simplemente con el ensayo del mismo, contribuyendo, de paso, a forjar la imagen legendaria de Billy el Niño.

Tras rodar **The Texas Rangers** -una película que, según los testimonios de quienes han tenido la oportunidad de visionarla, se encuentra en una línea parecida a la de su trabajo anterior- y participar en el rodaje de **El mago de Oz** (*The Wizard of Oz*; Victor Fleming, 1939), donde tiene lugar su primer contacto con el *technicolor*, Vidor dirige ya con este procedimiento su siguiente película: **Northwest Passage**. Para ello el propio cineasta, que desconfiaba de los conocimientos pictóricos de los equipos de filmación, se dedica él mismo a estudiar la técnica de la pintura al óleo y convierte, incluso, a un personaje que aspira a ser pintor (Langdon Towne) en uno de los protagonistas del film. Ese conocimiento de primera mano le permite conseguir que, en palabras de Martin Scorsese, el color forme *"parte integrante de su forma de afrontar la construcción de una escena"* (1) y que la película, en su conjunto, tenga un tratamiento cromático homogéneo y puesto al servicio de unos escenarios naturales, agrestes y salvajes que contribuyen a realzar la gesta llevada a cabo por los hombres del mayor Rogers (Spencer Tracy).

La posibilidad, abortada por la propia Metro-Goldwyn-Mayer, de que King Vidor rodase la segunda parte prevista del proyecto (precisamente aquella que tenía como motivo argumental la búsqueda de ese famoso paso al noroeste) impediría, al menos de momento, que el cineasta siguiera investigando en esta línea. No obstante, y a despecho de su decisión anterior, la propia productora pondría en pie, en 1957, una serie de 26 episodios (ocho de ellos rodados por Jacques Tourneur) para la televisión con el título de "Northwest Passage", tres de los cuales se convertirían en largometrajes para su exhibición cinematográfica.

Frente al tratamiento más naturalista del color que Vidor pretendía lograr en **Northwest Passage**, **Duelo al sol** supondría la inmersión del cineasta en un universo completamente distinto al tropezarse éste con el gusto barroco y

Northwest Passage

grandilocuente del productor David O. Selznick, convertido también en guionista del film y, a veces, en director ocasional del mismo. De la conjunción de ambas personalidades resultaría un drama pasional y romántico, aderezado con elementos tomados en préstamo del melodrama y del cine negro, y donde el color, que juega un papel dramático fundamental en la evolución de la historia, se convierte casi en un personaje más dentro de la narración.

Mucho se ha discutido acerca de la autoría de esta película donde, además del productor y el cineasta citados, participarían también en algún momento del rodaje otros directores u operadores como William Dieterle, Josef von Sternberg, William Cameron Menzies, Otto Brower, Breezy Reeves Eason o Chester M. Franklin (2), si bien no es difícil rastrear varias de las obsesiones personales del propio Vidor en la materia argumental de la película (3). En cuanto al diseño formal de la producción, sin duda se observa en él ese gusto por lo excesivo característico de Selznick y que se traslada también al terreno de las emociones y de las pasiones, aun cuando el propio Vidor quiso reivindicar también en esta materia su aportación personal a la película: *"Durante la preparación del film trabajé mucho en el planteamiento del color, la elección de los decorados y de los trajes. Creo que el diseño de la película es mío en un ochenta por ciento"* (4).

Frente a la potencia visual y emocional de este *western* desgarrado, trágico y, a veces, algo irregular, fruto de los métodos de rodaje de los grandes estudios durante esta época, la siguiente incursión del cineasta dentro del género es ya en una producción de Aaron Rosenberg para la Universal, con un presupuesto más reducido y con un periodo de rodaje de tan sólo diez semanas. Pese a estas limitaciones, Vidor realizaría con este trabajo su aportación más personal al mundo del *western*, una obra de línea narrativa más clara y depurada que la anterior, de interior más compacto y consistente, y donde las aportaciones del director hay que buscarlas ante todo en la visión escéptica y desengañada que las imágenes arrojan sobre un universo legendario en trance de descomposición. Un *western* adornado de tintes políticos, ubicado más cerca de la historia que del mito y sobre el que habrá que volver más adelante por la luz que arroja acerca de la mirada postrera del director sobre ese mundo y, de paso, sobre la situación de su país en esos momentos.

La ley del más fuerte

Como una constante que se repite, pese a las diferencias señaladas entre ellos, a lo largo de la mayoría de estos *westerns*, el uni-

verso que describen las imágenes de los mismos se encuentra dominado inicialmente por las figuras de aquellos personajes que detentan el poder en cada uno de los lugares en los que se localizan las ficciones y contra los cuales reaccionan o bien los protagonistas de las obras o bien algunos de los personajes principales de esos filmes.

Éste es el caso, al menos, de Billy el Niño (John Mack Brown) en la película del mismo título, a quien se aureola con el brillo del mito para, falseando la verdad histórica, calificarle en el rótulo inaugural de la película como el hombre que *"se dedicó a devolver la libertad a las praderas"*, de Langdon Towne (Robert Young) y de Hunk Marriner (Walter Brennan) en **Northwest Passage**, que se alistan en las tropas del mayor Rogers (Spencer Tracy) huyendo de la tiranía de su ciudad natal, de Jesse McCanles (Joseph Cotten) en **Duelo al sol** oponiéndose a los designios de su todopoderoso padre y de Dempsey Rae (Kirk Douglas) en **La pradera sin ley**.

Vidor traza un primer esbozo de este tipo de personajes omnipotentes, casi siempre grandes propietarios y en cuya configuración no resulta difícil rastrear los ecos del mito bíblico del patriarca, a través del *sheriff* William P. Donovan (James Marcus) de **Billy the Kid / El terror de las praderas**, un recién asentado ganadero que reúne en su persona, además del cargo citado, los de notario, jefe de correos y juez de paz. Habrá que esperar, sin embargo, algo más de quince años, para que Vidor trace el retrato más completo de esta clase de individuos -a cuya galería habría que incorporar, como apunta Ángel Fernández-Santos (5), al jefe Clanton (Walter Brennan) de **Pasión de los fuertes** (*My Darling Clementine*; John Ford, 1946) o al personaje que interpreta Lee J. Cobb en **El hombre del Oeste** (*Man of the West*; Anthony Mann, 1958)- a través del senador McCanles (Lyonel Barrymore) de **Duelo al sol**.

Las resonancias bíblicas que salpican la obra de Vidor y sus propios *westerns* (6) alcanzan su plasmación máxima en este último título, anudado en torno a temas como el pecado original, el bien y el mal, el duelo fratricida que, como Caín y Abel, mantienen los hermanos McCanles o el combate entre el puritanismo de "Matapecados" (Walter Huston) y el erotismo de Perla Chávez (Jennifer Jones).

Si en la caracterización de varios de esos personajes se detecta, sin duda, la presencia de ese aliento bíblico (por otra parte tan unido al mundo del *western*), en el caso de las incursiones de Vidor dentro del género este componente sirve, además, para realzar el poder casi sobrenatural del que disfrutaban los grandes ganaderos en esa época y para situar las relaciones de poder y de clase en el centro de la historia (mítica o no) de los Estados Unidos.

No parece casual, a este respecto, que el senador McCanles, en la película citada, sea un antiguo nordista que consigue adueñarse no sólo de la propiedad de un rancho de enormes dimensiones como Nueva España, sino también de la mujer que amaba Scott Chávez (Herbert Marshall), un sudista representante del viejo mundo derrotado por la potencia industrial de sus vecinos *yanquis*. Menos casual parece aún que en **La pradera sin ley** (una película que, en cierto modo, propone ya una reflexión acerca de los mitos del propio *western*) Vidor y sus guionistas (Borden Chase y D. D. Beauchamp) den la vuelta completa al arquetipo patriarcal y sitúen en su lugar a una mujer: Reed Bowman (Jeanne Crain).

Tal parece, pues, como si llegado este momento de mediados de los años cincuenta, las referencias bíblicas (unidas al mundo del mito) hubieran perdido ya su vigencia dentro del género y debieran ser sustituidas por otras más ligadas a la propia historia real de los Estados Unidos -y a doctrinas expansionistas como la del "destino manifiesto"- y que este cambio operase también en el plano de los arquetipos.

De este modo, incapacitados para representar los nuevos conflictos que hunden sus raíces no ya en los lazos de sangre o en construcciones ideológicas más o menos míticas, sino en el proceso de intercambio de las relaciones mercantiles, los antiguos personajes como el senador McCanles deberán desaparecer de escena para que otros ocupen su lugar. Entre ellos, alguien situado tan en las antípodas de aquél como Reed Bowman: una mujer que, imbuida del nuevo espíritu capitalista basado en la explotación indiscriminada de nuevos mercados, pretende obtener beneficios rápidos a costa de los pequeños ganaderos y de agostar los pastos libres.

Ya sean héroes legendarios como Billy el Niño, individualistas a ultranza como Dempsey Rae, abogados como Jesse McCanles o individuos anónimos como Langdon Towne o el mayor Rogers -dos personajes emparentados con esos "ciudadanos corrientes" que protagonizan otros títulos del director como **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) o **El pan nuestro de cada día**- todos ellos reaccionan de manera análoga contra ese tipo de opresión y reclaman -de forma explícita en los diálogos de cada uno de los filmes- la defensa de una legalidad que resulta imposible de alcanzar si no es por medio de la violencia. Para un cineasta que, en su autobiografía, confesaba creer que *"todo hombre lleva en su interior la historia del progreso humano, un proceso inexorable al cual*

cada uno de nosotros debe contribuir en este mundo" (7), la actitud de esos personajes parece la única salida posible para cada uno de ellos y también su peculiar forma de contribuir a ese desarrollo ineluctable de la humanidad.

Pero si en los hombres con los que éstos se enfrentan se descubre a veces ese aliento bíblico al que antes se hacía referencia, en el caso de los héroes vidorianos se descubre también una suerte de lucha interior, un desgarramiento interno que los conduce a defender aquello que odiaban (Dempsey Rae en el caso de las cercas de alambre de espino), a domesticar su naturaleza violenta para proteger la ley que han violado antes (Billy el Niño) o, como en el caso de Jesse McCanles, a enfrentarse a su propio padre si ello es preciso.

Esta actitud acentúa el carácter dramático del combate que todos ellos libran contra los detentadores del poder y reafirma, aún más si cabe, la necesidad que sienten estos personajes, según parece proponer Vidor en estos títulos y también en buena parte de su filmografía, de comprometerse con la realidad en la que viven, a pesar de que al adoptar esta postura ello pueda ir contra su propia naturaleza. Compromiso y sacrificio personal parecen, así, dos caras de la misma moneda en la configuración de los héroes vidorianos, imposibles de separar la una de la otra.

Desde otra óptica se trataría también con ello de dar cuerpo a una de las ideas más queridas del cineasta: la necesidad que tiene el hombre de encontrar su lugar en este mundo y de dejar una huella, por pequeña que ésta sea, al final de su ciclo vital. Una huella que reclaman Billy el Niño desde su defensa de la justicia, el mayor Rogers buscando el paso al noroeste, Langdon Towne alistándose en una expedición que supera sus fuerzas, Dempsey Rae impartiendo lecciones de vida a Jeff Jimson (William Campbell), un aprendiz de vaquero, Jesse McCanles impidiendo que su padre siga derramando sangre ajena o, por citar otro ejemplo de la filmografía del cineasta ajena al *western*, el protagonista de **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952) haciendo desalar varias hectáreas de terreno baldío.

Progreso y resistencia

Con la antítesis como figura de estilo que preside su cine y con la dialéctica de atracción y rechazo, en palabras de José Mª Latorre (8), como motivo argumental de buena parte de sus ficciones, el combate que los héroes vidorianos mantienen, casi siempre a pesar suyo, con sus oponentes puede ser visto también como la confrontación entre dos fuerzas antagónicas que, en un caso, apuestan por el avance del progreso y, en otro, se oponen a su desarrollo.

El aliento optimista que destilan los primeros trabajos del cineasta hace que se contemple todavía en ellos este progreso como un proceso sin sombras, sin puntos oscuros o agujeros negros, en el que la defensa de la ley y de la libertad (**Billy the Kid / El terror de las praderas**) o la búsqueda de nuevas vías de comunicación para explorar nuevos territorios (**Northwest Passage**) representan sendos hitos en la aventura del desarrollo de la humanidad.

Este mismo espíritu se detecta asimismo en **Duelo al sol** y se concreta en la defensa que Jesse

Duelo al sol

McCanles -un personaje que anticipa, en cierto modo, los rasgos de Ramson Stoddard (James Stewart) en **El hombre que mató a Liberty Valance** (*The Man Who Shot Liberty Valance*; John Ford, 1962)- realiza del ferrocarril como instrumento de modernización del país frente a la postura más conservadora de su padre. Nada resume mejor ese enfrentamiento entre ambos que la célebre secuencia donde el senador intenta impedir por la fuerza que el tendido ferroviario pase a través de su rancho.

En ella se pasa, por transición, de la campana del rancho al silbato del ferrocarril mientras, en montaje alternado, se contrapone el avance de la locomotora con la cabalgada de los hombres del senador. Viejo y nuevo mundo corren así incontenibles al encuentro uno del otro y de su encuentro sólo puede salir un vencedor. Plasmación gráfica de su fracaso, la caída final del senador McCanles de su caballo vendrá a representar la derrota de los valores que éste encarna frente al avance incontenible de la civilización.

Más significativa resulta aún, como ha señalado Quim Casas, la conversación que el propio senador mantiene con Lem Smoot (Harry Carey) en el tramo final de la película. En ella, rodeados por los rojos encendidos del crepúsculo y en una escena cuya imaginería parece extraída de las representaciones de la Biblia, aquél reconoce ante su amigo haberse equivocado en la educación de sus hijos y se muestra dispuesto a admitir a Jesse en la familia mientras se escucha como sonido de fondo el silbato de un tren. Una escena que, en palabras de Quim Casas, *"es la representación de una reconciliación familiar y, también, la constatación del fin de la vieja era y del nacimiento de un nuevo mundo"* (9). Yendo más allá aún, podría afirmarse también que esta secuencia viene a representar, en el caso de King Vidor, el ocaso crepuscular del universo mítico del *western* (y de sus arquetipos) y la entrada de la historia (y de una visión más apegada a la realidad) dentro de ese mundo.

Así parece demostrarlo al menos el siguiente trabajo del cineasta (**La pradera sin ley**), cuya secuencia inicial pudiera casi considerarse, en el plano narrativo, como una derivación de ésta. En ella un tren de mercancías, donde viaja de polizón Dempsey Rae, cruza libremente las praderas sin encontrar ya ningún tipo de obstáculos a su paso. La evolución del género y la propia situación del país habían cambiado mucho, sin embargo, desde **Duelo al sol**, y los hombres del ferrocarril, que sufrían antes el acoso de los grandes ganaderos, serán ahora quienes repriman a los vagabundos que viajan clandestinamente en los vagones de los trenes.

Con el avance de la civilización, las relaciones mercantiles han pasado a presidir también los contactos entre los hombres (conforme demuestra la escena casi inaugural de la película, con Dempsey Rae y el *sheriff* regateando por la recompensa tras haber capturado a un asesino) o los intercambios amorosos (el dinero y el poder sustentan la relación entre Dempsey Rae y Reed Bowman), y los signos de la modernidad (el cuarto de baño que ésta se hace construir dentro del rancho) son objeto de la mirada irónica del cineasta y de sus guionistas. Una ironía que se traslada también a la construcción del personaje de Dempsey Rae y, sobre todo, a la imagen mítica del Oeste que había forjado el propio cine. Toda la película puede ser contemplada, de este modo, como el proceso de desmontaje sistemático de ese halo de leyenda que envolvía a este mundo, ya que, como el protagonista trata de desvelar a lo largo de la narración a Jeff Jimson, no hay nada de maravilloso en vestirse de vaquero, aprender a echar el lazo, marcar una res o disparar antes que el contrario.

El fin de los aventureros como Dempsey Rae, del mundo en el que éstos tenían sentido y la claudicación de aquél ante el avance incontenible de los nuevos tiempos (a cuya llegada contribuye él mismo) puede ser contemplado, desde esta perspectiva, como el final de esa imagen mítica y como, según afirma José Mª Latorre, *"el cuestionamiento de los valores del liberalismo yanqui, cuya puesta en práctica se convierte en la aplicación de la ley de la fuerza: no existe una igualdad de oportunidades para el reparto del terreno, sino abuso de poder y de fuerza"* (10).

A pesar de todo, King Vidor apuesta todavía por la necesidad del compromiso y, aunque a Dempsey Rae no le gusten en absoluto los símbolos de ese progreso (las cercas de alambre) ni confíe demasiado en las bondades del mismo, participará en su desarrollo si ello significa, siquiera sea testimonialmente, oponerse todavía a las leyes del más fuerte. El escepticismo sobre los resultados de ese combate y la pérdida de su función como personaje en esa nueva situación harán que Dempsey Rae abandone en las imágenes postreras de la película ese mundo en el que no hay sitio ya para él, y quién sabe si detrás de su figura no se divisa también cabalgando a King Vidor antes de abandonar un país que no parece ya el suyo o al menos el de sus primeros *westerns*.

NOTAS

1. Martin Scorsese: "Centenario de King Vidor". *Diario 16*, 24-6-1995.

2. Para mayor información sobre este tema, véase Quim Casas: *Batman/Duelo al sol*. Ed. Dirigido por. Barcelona, 1996. Páginas 103-110.

3. Anotemos, como simple dato, algunas concomitancias argumentales entre este trabajo y otra obra del cineasta como **Pasión bajo la niebla**: Perla Chávez se casa con Sam Pierce tras ser rechazada por Lewt McCanles en la primera película y otro tanto hará Ruby (personaje interpretado también por Jennifer Jones) con Jim Gentry tras rechazarla Boake Tackman; las dos mujeres enfermas en ambas películas (Laura Belle y Letitia Gentry), y que fallecen igualmente durante el transcurso de la narración, son quienes se encargan de proteger a Perla y Ruby respectivamente; las relaciones de ambas en las dos ficciones con Lewt y Boake se mueven por los mismos derroteros de amor, odio y violencia; dos personajes ("Matapecados" y Jewel Corey), que cumplen, eso sí, una función distinta en cada uno de los filmes, son los depositarios del fervor puritano, etcétera.

4. Declaraciones recogidas por Quim Casas en Op. cit. nota 1. Página 135.

5. Ángel Fernández-Santos: *Más allá del Oeste*. Ed. El País. Madrid, 1988. Página 89.

6. Recuérdese la lectura fervorosa de la Biblia que realiza uno de los personajes de **Billy the Kid / El terror de las praderas** en pleno tiroteo final o la arenga que el mayor Rogers dirige a sus hombres en **Northwest Passage**, haciendo sentir que sus privaciones son insignificantes comparadas con los cuarenta días de ayuno que sufrió Moisés durante el éxodo del pueblo judío.

7. Citamos por la edición francesa: King Vidor: *La grande parade*. Ed. Ramsay. París, 1986. Página 208 (la traducción es mía).

8. José Mª Latorre: "King Vidor. La grandeza de un pionero". *Dirigido por*, número 99. Diciembre, 1982. Páginas 47 y ss.

9. Op. cit. nota 1. Página 137.

10. José Mª Latorre: "Los mejores western de los años cincuenta". AA.VV.: *La renovación de la leyenda. El western en los años cincuenta*. Gandaya. Zaragoza, 1991. Página 11.

Zehatza izan gabe, King Vidor-en obra bi filme belikoen artean koka daiteke: ***The Big Parade*** *(1925) eta* ***War and Peace / Guerra e pace*** *(1956). Desilusio baten kronikak, biak ere soldaduen abiatzeak ezaugarritzat dituen poztasun eta ilusioarekin hasten dira, eta arian-arian krudeltasunez, odolez eta minez bustiko dira, protagonistak gerra benetan zer den jabetzen diren bitartean.*

Guerra y paz

La gran desilusión

Ricardo Aldarondo

No es King Vidor un director estandarte del cine bélico, y sin embargo las dos películas de su obra que abordan la guerra con más intensidad están entre las más lúcidas e imaginativas reflexiones acerca del hecho bélico y, sobre todo, su capacidad mutiladora en la vida de cualquier ser humano. Esas dos películas, **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925) y **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), de alguna manera abren y cierran la obra de Vidor: antes había realizado numerosos filmes, pero con **El gran desfile** se convirtió Vidor en uno de los nombres importantes de Hollywood; después de **Guerra y paz**, sólo realizó la irregular **Salomón y la reina de Saba** (*Solomon and Sheba*, 1959). Dos grandes producciones que no ahogaban en épica el aliento humano, la experiencia privada. Dos obras maestras beneficiadas por el éxito de público, aunque en el segundo caso el reconocimiento crítico no haya sido unánime: algunos se dejan aún cegar por la

altura de los presupuestos, por una producción firmada por Dino de Laurentiis y Carlo Ponti, por la tarea aparentemente imposible de resumir siquiera en cuatro horas una novela de las dimensiones (en todos los sentidos) de **Guerra y paz**. El propio Henry Fonda mostró su desaprobación, sin querer ver la capacidad de Vidor para llevar a su terreno, el de la sencillez, la sinceridad y el ser humano como objetivo, esa gran producción.

Ambas películas tienen dentro la crónica de una desilusión, experimentada cuando la guerra aún podía ser (o así se creía) gloria, valentía y entrega. Especialmente **El gran desfile**, que alumbra ya muchas constantes del cine bélico en pleno nacimiento (no tanto **Guerra y paz**, que aborda la guerra entre otros temas), se inician con el júbilo y la euforia que provoca la guerra que llega para ir cargándose de crudeza, abriendo los ojos a sus protagonistas para teñirlos de sangre y dolor. Ambas tienen en sus primeras secuencias un desfile. En **El gran desfile** James Apperson, despreocupado hijo de una familia bien situada, sigue con el pie, desde la acera, el ritmo de la marcha militar: simplemente se deja arrastrar por lo que le rodea, y se alista sin una razón muy concreta, porque le lleva la marea. En **Guerra y paz** los hermanos Rostov, Nikolai y el adolescente Petya, personifican esa emoción de luchar por el país, una ocasión celebrada y esperada, mientras Pierre, en esa magnífica secuencia inicial de presentación de personajes desde las ventanas durante el desfile del ejército, ya deja claras sus reticencias. Nunca se implicará en una guerra que ve como algo absurdo, aunque conocerá de cerca, como espectador en pleno campo de batalla, el horror que le hará cambiar como ser humano a través de un calvario que también le atrapa.

Vidor no pretende hacer manifiestos pacifistas: simplemente refleja, y resulta así más antibélico, el impacto de la guerra sobre unas vidas que no podrán volver a reconstruirse por completo después de unas experiencias traumáticas y desprovistas de toda gloria. Cuando surgió **El gran desfile** ya habían pasado siete años desde el final de la Primera Guerra Mundial, pero aún latía la diversidad de opiniones que provocó la entrada en el conflicto de Estados Unidos. Lo que impresiona de **El gran desfile** es que el personaje que interpreta John Gilbert no es un patriota convencido, ni siente un especial interés por la guerra. Lo explica en su autobiografía *Hollywood al desnudo* (*A Tree Is a Tree*): *"Quería que fuese la historia de un joven norteamericano que no fuera ni pacifista ni tampoco un belicista consumado, sino que iba a la guerra y reaccionaba normalmente ante todas las cosas que le iban pasando. Sería la historia de un muchacho de un nivel medio, en su poder no se hallaba el poder de 'crear' las situaciones por las que pasaba, pero no obstante experimentaba sus repercusiones emotivas. Los soldados no son los que organizan las guerras El norteamericano medio ni está excesivamente en favor de ellas ni tampoco en contra de un modo anormal. Se limita a seguir la corriente y trata de sacar el mejor partido posible a cada situación que se presenta"*. Esa actitud positiva era la que mantenía Vidor en su propia vida tomando los malos tiempos como algo pasajero. Por eso en las dos terceras partes de **El gran desfile** el tono es afable y el trío de soldados amigos se adapta enseguida a las incomodidades: viajar a Francia, dormir en barracones, al barro, incluso, y disfruta de estar en el campo, de bromear con los colegas, del amor con una joven francesa. Pero cuando llega la batalla de verdad la tragedia no tiene vuelta de hoja. La muerte y la pierna que pierde Jim no tienen remedio. Su vida, protegida y segura en el hogar familiar, está rota. En **Guerra y paz** el personaje del campesino Platón (John Mills), que Pierre se encuentra en su periplo como preso de los franceses, también transmite ese pensamiento sencillo y positivo,

El gran desfile

aunque poco después agonice junto a un árbol y su perro al borde del camino.

El gran desfile es la primera gran película sobre la guerra. Antes estaba **Corazones del mundo** (*Hearts of the World*, 1918), de Griffith, más bien un melodrama con trasfondo histórico y salvación en el último momento tan propio de su autor, y un sinfín de películas de propaganda para ridiculizar al enemigo o que recogían aspectos muy concretos del efecto de la guerra en la sociedad americana. Pero **El gran desfile** entra de lleno en las consecuencias de la guerra sobre el individuo y determina numerosos elementos que irán caracterizando el cine bélico: los desfiles con sus vítores, el compañerismo entre soldados, el amor antes de coger el fusil, la espera en las trincheras, el barro y la confusión, el miedo a la muerte, el miedo a matar, el cuestionamiento de las órdenes militares, el campo de batalla como un infierno, la confusión y la locura. Y, por supuesto, la oposición a la barbarie y la sinrazón.

Jim, un John Gilbert que se convirtió en gran estrella con este papel, conoce a una chica (Renée Adorée) mientras su destacamento está en un pueblecito de Francia, antes de ir al frente. Los tres amigos lavan la ropa en el río y construyen una ducha con un barril y un árbol, con una presencia de la naturaleza que Vidor integra muy bien en los sentimientos de los personajes. Uno de ellos incluso llega a decir: *"No está tan mal esta guerra"*. Jim camina oculto por el barril que va a buscar para la ducha. Melisande le identifica por la venda suelta de su pierna. Cuando él está leyendo una carta en la carreta, de nuevo ella le identifica por sus piernas. Más adelante, cuando los soldados marchan al frente, Vidor crea una de las escenas más impactantes de la película sobre la pierna de Jim, a la que se agarra una Melisande desesperada, negándose a la separación, mientras el camión que se lleva a su amado sigue avanzado. Jim le tira su reloj, su cadena. Y su bota, antes de que Melisande se quede sola en medio de un camino arbolado y en silencio, donde antes todo era bullicio y sólo ella intuía la inminencia de la tragedia. Vidor presagia así la herida fatal por la que Jim perderá una pierna en el frente. El regreso del soldado al hogar, mutilado entre dos grandes muletas (la impresión que produce queda perfectamente expresada en el *travelling* hacia la madre que le contempla), quedará como una imagen-resumen de la guerra castradora, muy recurrente en el cine bélico.

El gran desfile

Vidor despliega imaginación y capacidad de síntesis visual en toda la película. Como el americano y la francesa no tienen un idioma común (y para salvar las limitaciones del cine mudo), Vidor utiliza un chicle para establecer la comunicación entre ambos: ella no sabe lo que es ni para qué sirve, y se lo traga. Ya después de la guerra, mientras trabaja en el campo, Melisande está mascando: un detalle que evoca a la perfección la huella que le ha dejado Jim y la añoranza que ella siente, poco antes del reencuentro final. Más correspondencias: la habilidad para escupir que exhibe Slim y con la que bromean en la primera parte servirá para dilucidar quién de los tres saldrá de la trinchera para matar al enemigo que dispara el cañón, con el consentimiento del propio Slim, que se sacrifica de esa manera por sus compañeros.

Precisamente la amistad y el horror de ver morir a un amigo sin poderlo remediar dispara la conciencia antibelicista que transmite el film. Previamente, Vidor monta una magistral secuencia en la que pone en práctica su peculiar sentido musical de la puesta en escena, un avance de los soldados por el campo de batalla de un lirismo insólito, una especie de coreografía siniestra en la que con un ritmo funerario y matemático van cayendo cuerpos en distintos puntos del encuadre, en una especie de *crescendo* sinfónico, en silencio, que plasma con tanta sencillez como precisión el avance ciego y fortuito hacia la muerte. Ya en la trinchera, los tres soldados esperan la orden de atacar. Llega el momento en que Slim tiene que salir del agujero y recorrer el campo de batalla entre cadáveres. Le hieren y sus compañeros le oyen gritar, sin poder hacer nada. Jim no soporta más y se levanta gritando en contra de las ordenes absurdas del ejército,

maldiciendo la guerra inhumana que está a punto de matar a su amigo. Un plano de él en contrapicado logra la épica que a Vidor le interesa, no la de las masas encendidas, sino la del individuo cuya vida queda determinada por la sociedad que le rodea. Poco después, cuando Jim sale de la trinchera, y el otro amigo ya ha sido aniquilado, se encuentra frente a los alemanes y uno de ellos le dispara en la pierna. El enemigo sale de su guarida, Jim le hiere y se persiguen arrastrándose hasta que caen en un agujero. Cuando Jim va a matarle con un cuchillo, queda paralizado: el otro, el enemigo, es un ser humano probablemente obligado por las circunstancias a vivir un horror que no le incumbe. Su mirada le delata. Comparten un cigarrillo hasta que la cabeza del alemán cae y el cigarrillo rueda por el suelo. La experiencia de la guerra aleja al personaje de cualquier glorificación o banalización patriotera, y le acerca en cambio al ser humano sin banderas. La escenificación de la batalla no puede reflejar mejor la confusión, el miedo y el desprecio por el ser humano, en una sinfonía (de nuevo) de explosiones, fogonazos, humo y cuerpos que caen. **El gran desfile** se convirtió en una de las película más taquillleras del cine mudo y causó una gran conmoción en la sociedad americana. No era para menos.

Las batallas de **Guerra y paz** son distintas: la no implicación de Pierre en el conflicto hace que la guerra se vea desde fuera. El avance del ejército se contempla más desde los laterales aunque, de otro modo, resulta casi tan impactante como el de **El gran desfile**. Pierre decide ir al frente como simple espectador, para comprobar cómo es esa pasión que arrastra a todos los hombres de su entorno, pero ante la que él se siente reticente. Se sitúa entre los cañones, no es un soldado propiamente dicho, pero el efecto es el mismo, un choque emocional determinante para su vida y su forma de acercamiento a los demás. Vidor contrapone de nuevo el desfile marcial, triunfal y poderoso al desfile del regreso, el de la derrota, el de las cicatrices. La negra línea de soldados casi perdida entre la blanca nieve equivale al convoy de la Cruz Roja de **El gran desfile**. En las impresionantes secuencias de la retirada del ejército napoleónico, Pierre conoce como prisionero los límites de la resistencia física y moral. A su lado, el campesino que ha conocido en el granero abandona, se retira junto a un árbol. Y con toda serenidad, le dice al soldado que le apunta con el fusil y que no tiene suficiente frialdad para disparar al instante: *"¿También tienes miedo a la muerte?"*. Como en **El gran desfile**, en el cara a cara entre los enemigos, Vidor detiene un momento el tiempo para que la muerte no quede banalizada; no sólo muestra el dolor de morir, sino también el de matar. En este caso trasladando la compasión del verdugo a la víctima. Puntos de contacto entre dos películas muy distantes en el tiempo y en su génesis, pero que tienen dentro a un mismo autor. Vidor recupera la compasión ante el enemigo de **El gran desfile** en una escena de la poco conocida **Paz en la guerra** (*So Red the Rose*, 1935), ambientada en la Guerra Civil estadounidense: el sureño Duncan (Randolph Scott) renuncia a matar a un chico herido que se ha disfrazado de confederado para salvar la vida.

Sin que el supuesto lujo de la superproducción se imponga en nin-

gún momento en primer plano, **Guerra y paz** es un engranaje magnífico que incluye la música de Nino Rota, la fotografía de Jack Cardiff y Aldo Tonti, la sencilla perfección de Audrey Hepburn, la melancolía permanente de Henry Fonda, la rotunda presencia de Mel Ferrer y una galería de secundarios en constante equilibrio. Para Vidor la obra de Tolstoi era una de las mejores novelas de la historia y se tomó el encargo como algo muy personal, cambiando el guión y tratando de controlar los distintos procesos de la producción, como siempre le gustó hacer. Estaba en el final de su carrera, pero no en decadencia.

Sin ser en absoluto un film bélico, la guerra vuelve a unir en **Japanese War Bride** (1952) a dos personas de distintas nacionalidades a través de un amor que trata de crecer al margen del conflicto social. Pero lo que en **El gran desfile** era aún inocencia y desconocimiento, en el melodrama social **Japanese War Bride** se sitúa al otro lado, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y en un intento de entendimiento entre dos países que aún no han conseguido cerrar la herida del odio. Con esa poderosa capacidad vidoriana para retratar a la comunidad a través del individuo, el soldado americano herido en la guerra de Corea, que se enamora de una enfermera japonesa, trata de que su matrimonio se desarrolle con normalidad en la casa de su familia en California. Al comienzo de la película parece que serán las heridas de guerra las que afectarán a su reintegración en la sociedad civil; pero las secuelas bélicas están en la aceptación por parte de los vecinos (y de sus propios familiares, que no han olvidado Pearl Harbour) de una mujer japonesa que en un principio está dispuesta a renunciar a toda su cultura (se niega a hablar japonés ni con otros americanos de origen nipón), pero se ve acorralada por una presión social que no ha podido aniquilar la América progresista y renovadora que Vidor quiere defender con su sencillo y cálido apego a la tierra y el trabajo. El soldado es un paréntesis obligado y traumático para el civil que sólo aspira a vivir feliz y en paz desarrollando la tierra que le vio nacer.

Duelo al sol

Zine mutuan trebatutako Hollywood-ko zuzendari guztien artean, Vidor izan genuen musikari garrantzi handiena eman ziona, irudiaren zentzuari eta pertsonaien izaerari guztiz eta erabat lotutako elementu adierazkor gisa. Filme isiletan jadanik agertu zuen eszena jakinak eratzeko tempo musikal baterako interesa, eta musika isilaren kontzeptuan lan egin zuen ***The Big Parade*** *(1925) obran, bai eta ikus-entzunezko forma handiak ezarri ere ondorengo obretan,* ***Street Scene*** *(1931) eta* ***Our Daily Bread*** *(1934) lanetan, esate baterako.*

La revolución del metrónomo y la música silenciosa

Quim Casas

Hay tres cosas que siempre me han impresionado mucho de King Vidor. La primera atañe a la cuestión ideológica: siendo ferozmente de derechas, fue capaz de concebir películas tan progresistas, en el sentido social del término, como **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934). La segunda hace referencia al color: Vidor fue uno de los cineastas que mejor reflexionó sobre el color en el Hollywood de los primeros 40, y no necesitó más que seis filmes, sin contar su puntual aportación a **El mago de Oz** (*The Wizard of Oz*, 1939), para demostrar que estaba un paso más adelante de sus contemporaneos en este sentido. La tercera, la que nos ocupa, es la utilización de la música, o de la pauta musical, ya en los tiempos del cine mudo. Cabe considerar a Vidor un teórico y un precursor práctico en la evolución de la mú-

sica cinematográfica, algo que generalmente se le reconoce muy de pasada frente a las más estudiadas e influyentes evoluciones sonoras de las asociaciones Eisenstein-Prokofiev, Hitchcock-Herrmann o Fellini-Rota.

Muchos de las experimentos audiovisuales de Vidor avalan su papel absolutamente determinante en este sentido: utilización de lo que él denominaba música silenciosa para estructurar la cadencia rítmica de una escena muda en **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925); experimentación musical, en calidad de refuerzo o de contrapunto, en los albores del sonido con **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929) y **La calle** (*Street Scene*, 1931); definición de personajes a partir de su asociación a determinados motivos musicales, algo habitual en el cine clásico pero que Vidor convertiría en un elemento esilístico primordial para el estudio de carácteres, como ocurre en **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956); integración modélica de una canción en el devenir narrativo de una película y como comentario al propio significado de la historia, aspecto presente en **La pradera sin ley** (*Man without a Star*, 1955). Con todo y ser perfecto, este último ejemplo no cabe atribuírselo a Vidor, ya que en la primera mitad de los 50 la utilización de un tema principal que lleva generalmente el mismo título de la película, aparece en los créditos y se va repitiendo a modo de comentario del relato, era una auténtica figura de estilo en el *western*. El uso de una canción con "significado" traspasó las barreras expresivas de la música westerniana y tiene otros ejemplos significativos en **Encubridora** (*Rancho Notorius*, 1952), de Fritz Lang, **Solo ante el peligro** (*High Noon*, 1952), de Fred Zinnemann, **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, 1953), de Nicholas Ray, y **Duelo de titanes** (*Gunfight at OK Corral*, 1957), de John Sturges (1).

El presente artículo abundará en cursivas. Las declaraciones de Vidor sobre sus intenciones y métodos de trabajo no tienen desperdicio. Imposible explicarlo más claro que citando sus propias palabras, el grueso de las cuales está extraído de su apasionante (no por aventurero o porque esté repleto de anécdotas sobre el viejo Hollywood, que las hay, sino porque traduce a la perfección unos tiempos de incesante busqueda cinematográfica) primer volumen de recuerdos autobiográficos, fechado en 1953. Por eso cada apartado incluye declaraciones de Vidor sobre lo que intentaba hacer, y generalmente conseguía, con la música o la ausencia de ella. He preferido escribir sólo de cinco películas que muestran a la perfección la elaboración y progresión de los recursos musicales y sonoros en el cine vidoriano: **El gran desfile**, **Aleluya**, **La calle**, **El pan nuestro de cada día** y **Guerra y paz**.

Aleluya

Evidentemente, la aportación del cineasta tejano a la evolución de la música cinematográfica no se ciñe solamente a estos cinco títulos. Podríamos citar también **Vida bohemia** (*La Bohème*, 1926), pero en este caso (es un film mudo sin música silenciosa) por lo que tiene de contraste temático, con tintes de comedia sobre un fondo melodramático, con el estilo romántico de la ópera de Puccini; o algunas de sus obras más emblemáticas, como **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946) y **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949), en las que estuvo supeditado a la fuerza melódica y melodramática de un *score* de características más tradicionales ("gobernados" respectivamente por Dimitri Tiomkin y Max Steiner, dos emblemas de la música hollywoodiense) o a los planteamientos de producción, caso del *western* torrencial sobre los amores imposibles de Perla Chávez. Con todo, hay en este film un buen ejemplo de contrapunto sonoro que no le pertenece ni al compositor ni al productor: es la cabalgada de los trabajadores desde el rancho Pequeña España hasta el tendido del ferrocarril, organizada bajo el repicar de las campanas que suenan en todas las posesiones del despótico senador McCanles y acompañan el movimiento de los personajes, creando una peculiar sinfonía audiovisual que se repetirá en la escena de la batalla de Borodino de **Guerra y paz**, combinada ahora con un trabajo estricto de orquestación.

Conviene destacar también la ma-

nera de emplear la música fuera de la propia película, es decir, durante su gestación, para crear en la fase de rodaje una atmósfera precisa o buscar una respuesta determinada en los actores. Cineastas posteriores a Vidor han utilizado fórmulas parecidas. Víctor Erice es partidario de disponer de una secuencia musical ya escrita y registrada, que hace escuchar a su equipo en el mismo plató y puede llegar a utilizar de fondo sonoro para determinar un clima concreto de trabajo. Durante los preparativos de algunos de sus rodajes, Federico Fellini utilizaba músicas seleccionadas por él mismo o encargadas a Nino Rota con el fin de crear también un ambiente que facilitara la comunicación con sus actores. La diferencia es que después, en el montaje final, algunas de estas melodías no tenían cabida en la columna sonora. En sus inicios, Vidor contentaba a sus intérpretes poniendo en el plató un gramófono para escuchar las canciones que les gustaban. Pero en **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) ya actuó de una manera más incisiva y creativa: *"Durante todo el rodaje hice que tocarán la patética de Tchaikovski, donde hay un tema que expresa todo el sentido del film"* (2).

Un ballet sangriento

Para preparar **El gran desfile**, Vidor visionó un documental de campaña filmado en la Primera Guerra Mundial. *"Un día, al ver un fragmento del film, quedé sorprendido por el hecho de que una compañía de soldados desfilara por la cámara con una cadencia francamente distinta de la usual. Era un ritmo en que toda animación parecía haber quedado en suspenso y aquel movimiento presagiaba algún acontecimiento desagradable. (...) Después apareció un ataúd envuelto en la bandera encima de un armón de artillería tirado por caballos. Los soldados estaban asistiendo a un cortejo fúnebre. Me asaltó el pensamiento de que si podía duplicar esta lenta y mesurada cadencia a medida que las tropas norteamericanas se acercaban al frente, podría ilustrar la proximidad de la muerte con un efecto lleno de significación y poder. Me hallaba en pleno reinado de mi obsesión favorita haciendo experimentos con las posibilidades de la música silenciosa"* (3).

Tempo musical en el cine mudo. Construcción sonora de una escena de batalla desguarnecida del ruido sordo de las fusiles, el impacto de los obuses, los gritos de dolor de los heridos, la agonía de los que van a morir, las órdenes de los mandos, las quejas de los subordinados. Vidor filmó la marcha de las tropas aliadas por el bosque francés de Belleau marcando el movimiento de los acto-

res y figurantes con la ayuda de un metrónomo y la amplificación del sonido del mismo mediante un tambor, para que todo el mundo pudiera oírlo. El ritmo monocorde del metrónomo no sólo debía ajustarse a cada paso de los soldados, sino que condicionaría también cualquier otro movimiento que hicieran con la cabeza, las manos o con sus armas, en un baile constante y precioso de planos generales y primeros planos, de lo colectivo a lo individual. Después, en la sala de montaje, Vidor volvió a echar mano del metrónomo para conseguir el ritmo preciso. Un veterano soldado inglés que trabajó como extra le comentó que tenía la sensación de estar participando en una especie de ballet sangriento. El director se apropió de la expresión. La marcha del bosque de Belleau se convirtió desde entonces en un ballet de sangre y muerte.

Vidor quiso llegar más lejos y transformó en figuras de contrapunto musical todos los elementos constituyentes de un ejercito que avanza. Su intención era lograr una especie de efecto sinfónico substituyendo las cuerdas, los metales y la percusión por la evolución de los camiones, la marcha de la infantería y el movimiento de los aviones que sobrevuelan la larga hilera de soldados protegiéndolos de un ataque enemigo. Su voracidad no conocía límites y efectuó un experimento para que fueran las imágenes las que sugirieran la música. Las películas siempre se proyectaban con acompañamiento en la sala de una orquesta o, si eran producciones menores, de un pianista. En la noche del estreno, Vidor pidió a la orquesta (era una producción mayor de la Metro) que dejara de tocar durante la secuencia del bosque, de forma que el espectador tuviera la sensación de estar oyendo la cadencia del tambor al ver los movimientos de los soldados. Vidor perseguía vaciar las imágenes de música sin que el espectador fuera conciente de esa ausencia, un concepto que debería haberle enfrentado a un compositor con el que colaboró tres décadas después, Rota, quien prefería que un film tuviera una música mediocre a que no tuviera música: el maestro milanés opinaba que el silencio musical deja insatisfecho al espectador. Lamentablemente, en proyecciones más recientes del film en cine y televisión, con música sincronizada (la versión producida por Thames Televisión con banda sonora de Carl Davis), las intenciones de Vidor no han sido respetadas: cada caída de un soldado es subrayada por un violín, mermando la efectividad de la música silenciosa vidoriana.

Blues, espirituales y algodón

"Confeccioné una lista de escenas aprovechables para una película sonora completamente negra: bautismos en el río, funciones religiosas acompañadas por cantos espirituales, oraciones de los negros, música de banjo, bailes, el blues. *En los exteriores no tuvimos equipo transportable de sonido; los camiones que habían de traerlo no llegaron a tiempo. No tuvimos más remedio que seguir adelante prescindiendo de él y rodar en plan de cine mudo, aunque el sonido fue añadido después. Yo había planeado una escena en la que una familia completa va cantando estrofas sucesivas de un canto espiritual negro mientras se van moviendo a lo largo de las hileras de plantas de un campo de algodón. En un intento de encuadrar la acción a fin de que la música encajase posteriormente en el molde de aquélla, mi ayudante y yo nos pasamos varias noches en el hotel tratando de trazar diagramas que nos mostraran cuál de cada una de las personas estaba cantando una determinada frase de la música. (...) El fiel metrónomo se utilizó como un recurso para mantener a cada uno de los actores dentro de un ritmo uniforme"* (4).

En esta ocasión el metrónomo no fue el instrumento de la música silenciosa, sino un recurso de urgencia que tuvo similares efectos. Cuando los productores de Hollywood andaban aún preocupados en cómo solucionar los problemas inherentes a los complicados artilugios de sonido y las voces de los actores, Vidor volvió a dar muestras de su talante innovador realizando una especie de musical sobre las comunidades negras del campo que, más allá de su discutible y paternalista posicionamiento ideológico, proporciona lo más parecido a un espacio edénico de campos de algodón alimentado con cantos espirituales y *blues* profundos. **Aleluya** es una película con combinaciones de formas cantadas y habladas según el estado anímico del propio relato, más relajado o más turbador, contemplativo o apasionado, en el que la música puede funcionar perfectamente en calidad de recurso elíptico, como escribe Michel Chion -*"se entona una canción cuando los personajes están aún en la orilla de un río; a la segunda estrofa ya están en la barcaza, y a la tercera han alcanzado la otra orilla"* (5)-, ritual festivo de la comunidad o para subrayar determinados sentimientos en la dubitativa andadura del personaje principal, Zeke, por la historia.

Los problemas técnicos a los que se enfrentó Vidor durante el rodaje, evidentes en muchas fases del film, le otorgan como contrapartida su carácter a veces irreal, esa imagen edénica soñada que colisiona abiertamente con el estilo realista sobre el viejo sur de la película. Hay momentos muy notables, como el improvisado baile de los niños cuando llega un amigo de la familia y se pone a tocar el banjo; los arrebatos religiosos durante el bautismo en el lago de la joven Chick (6) y en la iglesia,

o la secuencia final en los pantanos, por su inesperada ausencia de todo sonido que no sea el de la propia naturaleza. Pero, en líneas generales, la relación música-imágenes carece de un valor enteramente armónico en su busqueda de una puesta en escena musical, ya que son los cánticos espirituales y otras formas de expresión de la música negra las que alimentan al film, los sentimientos, los personajes y la historia.

Música y palabras

"Pudimos formular una pauta para la partitura basada en una directa aplicación al diálogo y a la acción de cada escena. Como (Alfred) Newman pasó mucho tiempo en el plató durante la realización de la película, estuvo en condiciones de mezclar el diálogo con una fraseología musical que produjo el resultado de intensificar el efecto dramático de cada línea. En algunos momentos culminantes, la música servía de eco a la voz del actor" (7). **La calle** fue concebida casi al mismo tiempo que **Las calles de la ciudad** (*City Streets*, 1931), de Mamoulian, **El vampiro de Düsseldorf** (*M. Eine Stadt einen Mörder*, 1931), de Fritz Lang, y **Scarface, el terror del hampa** (*Scarface, Shame of a Nation* 1932), de Howard Hawks, y muy poco después que **La muchacha de Londres** (*Blackmail*, 1929), de Alfred Hitchcock. Cito estas cuatro películas porque las consideró las más notables, en el alba del cine sonoro, en cuanto a la busqueda de las posibilidades expresivas del nuevo invento. De **La calle** puede interesar más el sonido, porque plasma un mundo urbano, inalterable, sintetizado en el espacio donde se ubica la acción, la acera y la fachada de una casa de pisos de Nueva York. Conecta con el film citado de Lang en la utilización de las fuentes de sonido natural para describir emociones y alertar situaciones, pero Vidor, consciente de las muchas posibilidades que le ofrecía el sonido musical, trazó además unas nuevas pautas mano a mano con Alfred Newman, el compositor que mejor entendió sus intenciones. Convirtió la música en una impresión diferente y complementaria de las palabras, buscando en determinados timbres de los instrumentos el equivalente a la sonoridad de la voz humana al hablar o gritar, de manera que los efectos dramáticos podían multiplicarse en las escenas de mayor tensión.

La partitura de la tierra

"Resolví tratar el trabajo de la construcción de este acueducto en la misma forma que me imaginé que un coreógrafo emplearía para planear los movimientos de un ballet. (...) Los cavadores trabajarían a tempo *rítmicamente medido y controlado, aumentando constantemente de velocidad al paso que el acueducto fuese acercándose a su objetivo. La apertura de la presa y la avalancha final del agua proporcionarían la plena culminación orquestal. (...) Decidí prescindir de todo el equipo de impresión sonora usando en su lugar un metrónomo y un timbal. Los picos se movían al ritmo de uno y tres, las palas extraían la tierra al ritmo de dos y la arrojaban al de cuatro. Cada escena se tomaba un tiempo estricto de 4-4 con la velocidad del metrónomo aumentando incesantemente. Cuando la creciente velocidad del metrónomo resonando por medio del timbal había llevado a los cavadores a su extremo más febril, acudíamos al recurso de disminuir gradualmente la velocidad de la cámara, lo que a su vez aumentaba el* tempo *de los trabajadores"* (8).

Posiblemente sea la secuencia, entendida como fragmento evocado que alimenta el recuerdo de todo un film, más memorable de la obra vidoriana junto a la que, con una serie de planos urbanos y un impresionante *travelling* con grúa que araña los rascacielos y se introduce en una oficina repleta de escritorios, fijaba la llegada del protagonista de **...Y el mundo marcha** a la gran ciudad y la busqueda de su primer trabajo. Filmada con ahinco y construida en la mesa de montaje durante diez pacientes días, la secuencia final de **El pan nuestro de cada día** expresa mejor que ninguna otra las posibilidades de la música silenciosa ya que, a diferencia de **El gran desfile**, el sostén rítmico del metrónomo y la cadencia de los movimientos se apuntalan sobre una renovada manera de hacer música sin instrumentos, algo que la carencia del sonido imposibilitaba en los tiempos del bosque de Belleau. Los picos y palas asumen el papel de una orquestación minimalista y repetitiva que marca en todo momento la pauta dramática y temporal de la secuencia. Cuando los protagonistas, acuciados por el hambre, cavan de noche la gran zanja que debe llevar el agua del río hasta su reseca cosecha de maíz, aún hay tiempo para hablar y para algún primer plano de un rostro cansado, de unas manos que ofrecen una taza de café caliente. Pero después, a medida que el improvisado acueducto va culminándose, todo sonido que no sea el de los picos hurgando en la tierra y las palas apartándola del canal queda desterrado de la banda sonora.

Hay momentos sobrecogedores, como aquél en el que el polvo levantado nos impide ver la evolución de los personajes, aunque el rítmico repicar de picos y palas nos da a entender que el trabajo avanza cada vez más rapido, en un *crescendo* sonoro destinado a fundirse con una orquestación clásica. El cambio resulta irremediable una vez el agua corre por la zanja en dirección a las cosechas. La música de Alfred Newman, con resonancias de Prokofiev, le

permite a Vidor dejar al grupo, el sentido del trabajo colectivo, para introducir fugas individuales: un musculoso campesino levantando una gran piedra que dificulta el paso del agua; otro que se lanza sobre el fango y actúa de tapón humano en una desviación por la que el preciado líquido sale de su curso; el protagonista (John Sims, el mismo personaje de **...Y el mundo marcha**) sujetando el improvisado puente de madera que han construido para salvar un escollo del camino. Los sonidos diegéticos desaparecen y la música coloniza por completo la banda de sonido, como haría Eisenstein en los momentos previos a la batalla del lago Peipus en **Alexander Nevski** (*Alexandr Nevski*, 1938), llegando a su culminación con el estallido de los coros cuando el agua inunda el maizal y los campesinos se funden en un abrazo con sus mujeres e hijos.

Sinfonía en la batalla

Cuando Vidor se planteó los numerosos problemas de adaptación al cine de la novela de Tolstoi, terminó desembocando en una estructuración musical de la historia: *"Griffith desarrolló en **Intolerancia** cuatro historias que transcurrían simultáneamente, y yo podía hacer lo mismo. Pero tras un estudio más profundo del libro, me di cuenta de que ésa era exactamente la fórmula que había utilizado Tolstoi. Un capítulo para Natacha, uno para Pierre, luego otro para Andrei y otro para Nicolás en el frente. A medida que la historia progresa y la acción adquiere rapidez, los saltos de una historia a otra son más cortos y finalmente se unen en una acción principal. Esto último no era lo que había hecho Griffith, pero sí seguía un esquema parecido al de una sinfonía"* (9). Estamos en otro contexto de la música vidoriana, distinto en su planteamiento formal. El autor buscó en Italia, con Carlo Ponti y Dino de Laurentiis, lo que a mediados de los 50 ya no podía hacer en Hollywood. Los mecanismos musicales juegan un papel distinto porque la incorporación del sonido es absoluta y la película demanda otro tipo de planteamientos. La relación con Rota fue fructífera, ya que ambos, músico y director, llegaron a un acuerdo sobre la evolución dramática y las distintas fases compartimentadas de la historia. La música describe desde dentro en algunos casos. Como bien escribió José María Latorre en su libro sobre Nino Rota (10), el personaje de Audrey Hepburn está *"unido indisociablemente, desde el principio, a la música. Natacha es un personaje que proyecta en el piano sus desconciertos"*. En la batalla de Borodino, Vidor aplicó unos criterios similares a los de la marcha de Beilleau, sólo que incorporando la música a la propia banda de sonido.

El preámbulo de la contienda está marcado por los avisos de la trompeta; escuchamos el primero cuando Napoleón sale de su tienda. La presencia del personaje de Henry Fonda como espectador pasivo de los primeros intercambios de disparos no está subrayada musicalmente; tal es la extrañeza del personaje en esa situación, que condiciona el tratamiento poco épico de la misma. El avance de la infantería napoleónica hacia el puesto ruso recuerda a **El gran desfile**. Vidor no necesita metrónomos ni timbales amplificadores: los redobles de los tambores franceses surten el mismo efecto de premonición e inquietud. Tras ser rechazados por el fuego de los cañones rusos, los

soldados de a pie se retiran en desbandada y entra en liza la caballería de Napoleón: la música se acelera a medida que lo hacen los caballos y cobra intensidad gracias a las combinaciones de las cuerdas, que sostienen el tema, y los instrumentos de viento, que lo conducen, fundiéndose con los *travellings* que siguen lateralmente a los jinetes sobre sus monturas en un armónico deslizamiento audiovisual predestinado a concluir en el encuentro frontal entre los dos ejercitos.

Coda

Ruptura, experimento y comprensión: *"Creo que el momento culminante de* ***El pan nuestro de cada día****, como el de ciertos episodios de* ***El gran desfile****, constituyen ejemplos de sentido cinematográfico en su forma más comprensiva. Por lo que a mi trabajo concierne, lo cito como ejemplo de lo que puede llegar a hacerse con un metrónomo, una dosis razonable de apreciación musical y una cámara tomavistas"* (11).

NOTAS

1. La canción de **La pradera sin ley** fue compuesta por Arnold Hughes y el letrista Herbert Frederick, y la interpretó Frankie Laine, uno de los muchos cantantes de baladas melosas y pulcras de la época.

2. Declaraciones recogidas por Kevin Brownlow en *The Parade's Gone By*. Incluido por Michel Chion en *La musique au cinéma*. Fayard. París, 1995. Traducción al castellano: *La música en el cine*. Paidós. Barcelona, 1997. Página 48.

3. *A Tree Is a Tree*. Harcourt Brace. Nueva York, 1953. Traducción al castellano: *Hollywood al desnudo*. A.H.R. Barcelona, 1954. Página 118.

4. Op. cit. nota 3. Páginas 181 y 186-187.

5. Michel Chion: *L'audio-vision*. Nathan. París, 1990. Traducción al castellano: *La audiovisión*. Paídós. Barcelona, 1993. Página 83.

6. El personaje de Chick está interpretado por Nina Mae McKinney, cantante y ex-esposa del primer marido de Billie Holiday.

7. Op. cit. nota 3. Páginas 211-212.

8. Op. cit. nota 3. Páginas 231-232,

9. King Vidor: "**Guerra y paz** y yo". Incluido en el catálogo de la 23 Setmana Internacional de Cinema de Barcelona. 1981. Página 11.

10. *Nino Rota. La imagen de la música*. Montesinos. Barcelona, 1989. Página 100.

11. Op.cit. nota 3. Página 233.

Champ

Champ (1931) lana obra txikitzat hartzen da King Vidor-en filmografiaren barruan. Eta hori da, hain zuzen ere, bere kalitate handienetako bat: bertan gertatzen den guztia egunerokoa da, benetakoa, egia.

Una película sin malo

Cuando mis amigos del colegio o del barrio y yo le contábamos **Champ** (*The Champ*, 1931) a alguno que no la había visto teníamos que explicar que en aquella película no había malo. ¿No era el malo *Champ*, que se emborrachaba y era jugador? No, no, era muy bueno. Era el bueno. Y también era el bueno Dink, su hijo. Entonces, ¿el malo era el señor rico que se había casado con la madre de Dink cuando ella se divorció de *Champ*? No, de ninguna manera. Las pocas veces que salía aquel señor en la película no parecía malo sino un señor normal, bien educado, que quería a su esposa y que -esto se intuía- acabaría queriendo al hijo del primer matrimonio de ella, aunque no fuera hijo de él. Daba la impresión de ser un señor rico de derechas -en aquel tiempo los chicos estábamos politizados-, pero bueno. ¿La mala era la madre? ¡Era buenísima!

La alta crítica y la baja y la media han considerado **Champ** como un melodrama. Así hay que tomarlo. Y así se tomó cuando Zeffirelli afrontó el peligro de hacer una segunda versión. *"Zeffirelli se enfrenta con un melodrama sin tapujos: rodará un* remake *de* ***Champ****, la película de King Vidor"*, podía leerse en cualquier periódico o revista especializada.

Fernando Fernán-Gómez

La "rara" película de King Vidor, podría decirse. Rara por ser de King Vidor, el de **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928) y **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929) y muchos años más adelante la magnífica **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946) y la dudosísima **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956). Pero todas ellas, las mencionadas, muy cercanas al cine-gran ópera, aun en algunos casos, ópera-ópera (**Aleluya** o **Guerra y paz**, tan distintas en cuanto a imagen, tan iguales en cuanto a ópera), en otros ópera-Brecht (**Y el mundo marcha**), en otros ópera-*western* (**Duelo al sol**, con sus ecos de **Billy the Kid**-Aaron Copland).

En **Champ** no hay ópera, ni siquiera asoman Weill y Brecht; ni por lo más remoto. Los ricos no tienen la culpa de todo. Ni tiene la culpa de nada el resentimiento de los pobres. Casi podría decirse, anticipándose un poquito a Sartre, que la culpa no existe.

El ambiente es miserable, se respira suciedad y carencia de lo más elemental. Pero el testigo del mundo, mi lejanísimo amigo Jackie Cooper, Dink, aquí hijo de un borracho, jugador, boxeador derrotado, disfruta lo que llamamos el placer de vivir. En el espléndido diálogo con su desconocida hermana, él sabe lo que es el hambre -lo que hizo imposible, inverosímil, que "la bella durmiente" no despertara-, la hermana, que vive en el mundo de los ricos, no lo sabe, es una sensación que no le ha llegado y que le hace inferior a los ojos de su hermano.

En el historial de King Vidor, **Champ** es una obra menor. Y ése es precisamente uno de sus encantos, si no el mayor. Todo lo que en **Champ** sucede es verdad, no es deliberadamente espectacular, es cotidiano, o tiene tal conseguidísima apariencia; y es conmovedor.

Como para otros **Cantando bajo la lluvia** (*Singin' in the Rain*, 1952) o **La carga de la brigada ligera** (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), para mí **Champ** tiene la cualidad de colocarme en la intemporalidad, ese imposible tan deseado, que impulsó a pactar con el diablo en la Edad Media al doctor Fausto, y ya en nuestros tiempos a tantas y tantas señoras y señoritas a abarrotar los centros de cuidados estéticos y a tantos y tantos creyentes a incorporarse en sectas y más sectas que aseguran, o garantizan, mediante un módico estipendio, el regreso a la añorada juventud, incluso una resurrección.

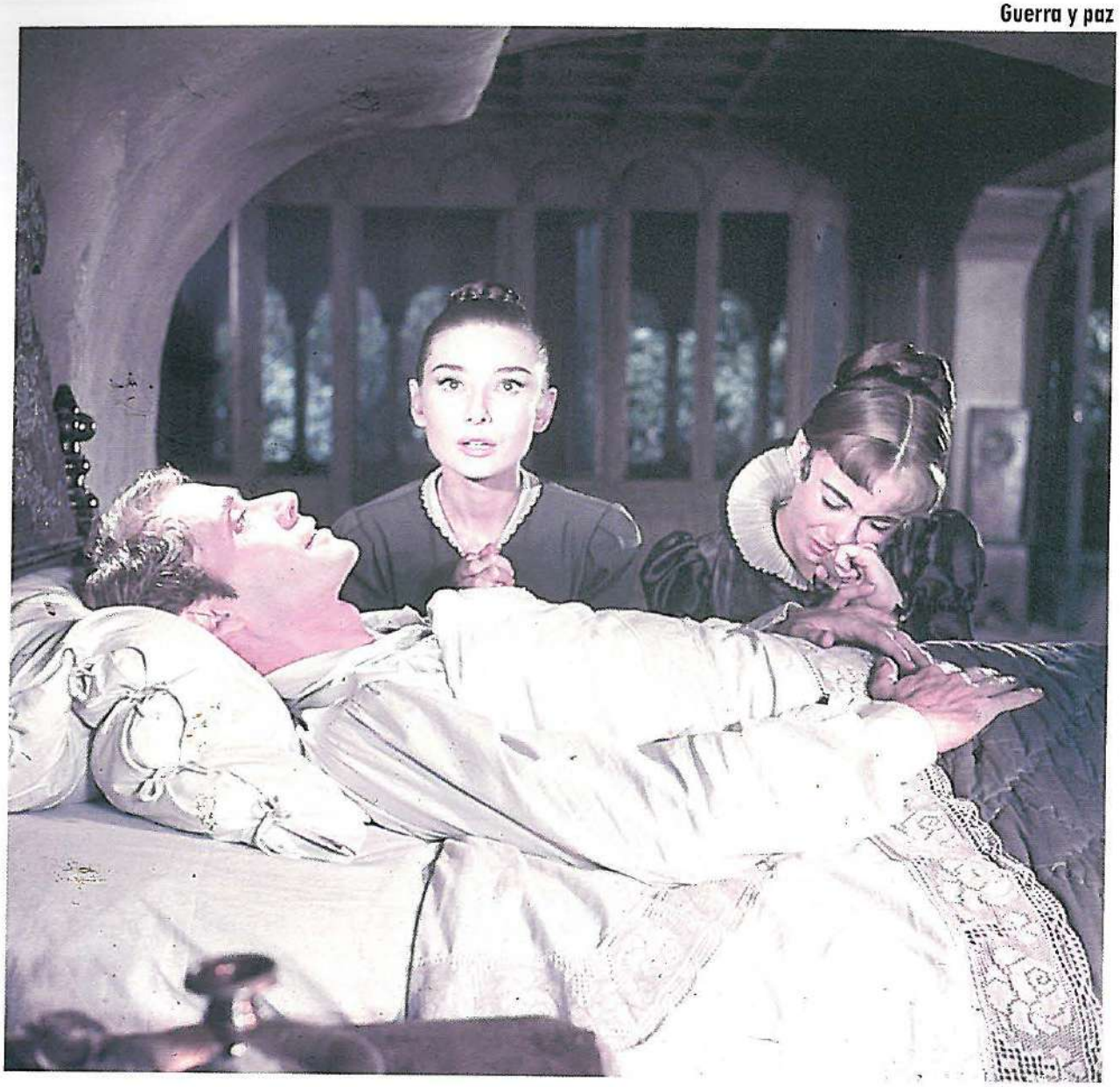
Me he sentado hace unos días frente al televisor dispuesto a presenciar el desfile de las viejas imágenes de **Champ**, hoy, ya, con el colmillo retorcido del profesional. Melodrama. Trucos de guión. El padre, borracho, jugador, irresponsable, tiene que resultar simpático. Ni por un momento debe dejar de pensarse en el público, porque él debe aportar el dinero para que años más adelante King Vidor pueda seguir haciendo sus grandes óperas.

Y han comenzado a desfilar en la pequeña pantalla las sucias, enmborronadas, cotidianas imágenes de ese montón de seres derrotados, sin que ni el guionista ni el director nos pidieran que fijáramos nuestra atención en ese dato. Sólo querían que viéramos a esos dos actores, el hombre Wallace Beery y el niño Jackie Cooper, tranformados por el milagro del arte de personajes en personas y enlazados por el tan encomiado, podríamos atrevernos a decir manoseado, sentimiento del amor, porque **Champ** es una película de amor.

Sí, el niño Jackie Cooper está enamorado de su padre, el desperdicio Wallace Beery. Y *Champ* (Wallace Beery), el desperdicio, comprende que con él el niño Jackie Cooper no llegará a nada, no conseguirá salir de la pocilga, la pocilga en la que el niño parece que no se encuentra mal. Pero su padre, el inconsciente *Champ*, el borracho, el jugador, el fracasado, conserva un resto de consciencia que le impulsa a tomar la decisión más adecuada: se muere.

Y he recuperado yo, sin intervención de Mefistófeles, una parte de mi lejana adolescencia, porque he visto ahora la película con el mismo interés, el mismo apasionamiento, la misma congoja, la misma humedad en mis ojos, que cuando, recién estrenada en Madrid, la vi, con un grupo de amigos, de mi colegio o de mi barrio. Fue la única vez en la que nos gustó una película de amor.

Guerra y paz



La guerra y la paz,

el campo y la ciudad

War and Peace / Guerra e pace (1956), Lev Tolstoi-ren nobelan oinarritutakoa, King Vidor-en obraren filmerik garrantzitsuenetakoa eta zinemaren historiaren ederrenetakoa da. Filme guztia kontrakoen aurka egitearen inguruan garatzen da, eta garrantzitsuenetako bat landaren eta hiriaren aurkakotasuna da, filme guztian zehar adieraziko dena.

José María Latorre

Resulta casi imposible no admirarlo: tras la derrota que el invierno ruso inflige al ejército de Napoleón Bonaparte, Natacha Rostov regresa con su familia a su casa en el destruido Moscú; las columnas del porche, tiznadas por el humo de los incendios, son un anticipo de lo que le espera dentro y, en el patio, la joven rememora, emocionada, algunos hechos del pasado, cuando todos estaban vivos y juntos y la guerra no era más que un ruido de fondo que no ensombrecía la felicidad de los Rostov: susurros, voces, pasos, risas...; incluso escucha el vals que bailó en una fiesta palaciega con el fallecido Andrei Bolkonsky, y la columna sonora incluye también, en otro recuerdo, la música feliz con la que Nino Rota acompañó la decisión de los Rostov de pasar el invierno en su casa de campo. Por supuesto, se trata de la secuencia final de **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956), la última gran realización de King Vidor, un cineasta que afirmó que la novela de Lev Tolstoi *"es uno de los libros que han marcado mi evolución espiritual y figura entre los que me han resultado de más ayuda"*.

Si he citado esa secuencia es porque en ella está presente, de forma nítida, la conjunción visual y sonora sobre la que se apoya un film que es preciso ver con los ojos y los oídos bien abiertos y que ofrece una compleja red de relaciones entre pasado y presente (entre paz y guerra, felicidad y desdicha, amor y odio, vida y muerte), todas heredadas de Tolstoi. Pero la secuencia idealiza, intenta hacer "más grande que la vida", el sentido dramático de la película, manifiesto en el contenido de otros planos que perviven en el recuerdo con tanta fuerza, o más, que el citado. No otra cosa significa la construcción pictórica, como de telón de fondo para una ópera, del duelo a pistola sobre la nieve entre Pierre Bezukhov y Dolokhov (el motivo del duelo es que la esposa de Pierre, Helena, se ha convertido en la amante de Dolokhov; recuérdese que el mayor deseo de Helena al quedarse sola en Moscú durante el invierno es asistir a fiestas y a representaciones de ópera, por lo que la conversión del paisaje del duelo en un telón teatral es como un espejo en el que se refleja la frivolidad de la mujer; añádase a eso la costumbre de Dolokhov de convertir sus alardes de valor en un espectáculo, como se advierte en la secuencia en la que bebe una botella de vodka subido al alféizar de una ventana, y se entenderá el porqué de esa escenografía para la secuencia del duelo). No otra cosa significa, asimismo, ese inolvidable plano, uno de los más bellos, en el que Natacha espera, asomada a la ventana de su habitación (encuadrada desde el exterior de la casa) la llegada de Anatole Kureguin para fugarse con él de Moscú (desde el primer momento, se ha asociado a Natacha con la idea de la primavera, tanto en sentido poético, por su juventud, por estar viviendo en estado continuo de descubrimiento, como en el material, de estación del año; se puede decir que Natacha "nace" en ese instante al invierno: en lo sucesivo, sus apariciones escénicas estarán teñidas de melancolía, de muerte).

Hay otras escenas y otros planos que confirman esa construcción: en la batalla de Borodino, Pierre observa el avance de las tropas francesas, y la planificación va alternando imágenes cercanas a los soldados alineados e imágenes lejanas del mismo ejército; la alternancia del punto de vista no es gratuita, pues expresa los contradictorios sentimientos que anidan en Pierre (un pacifista convencido que desea saber más cosas sobre la guerra, hasta que descubre su horror en pleno frente de batalla). Merece la pena destacar también la relación que existe entre la secuencia de la muerte del padre de Pierre en su lecho y la de la muerte de Andrei en el monasterio: ambas están apoyadas sobre un cántico de la iglesia ortodoxa, seleccionado por Nino Rota, y constituyen una especie de llave que abre la puerta a la madurez de dos personajes (Pierre en un caso, Natacha en otro): la unión de ambos momentos recuerda esos pasajes sinfónicos en los que el músico retoma una frase musical expuesta con anterioridad, para arrojar más luz sobre ella o hacerla objeto de un desarrollo diferente. Entre otras cosas, la película deja un sentimiento de música.

Guerra y paz gira en torno a un continuo enfrentamiento de opuestos: entre hombre de guerra y hombre de paz (entre Pierre y dos rostros del militar, representados por el ruso Andrei y por el corso Bonaparte), entre idealismo y decepción, inocencia y amargura, juventud y madurez, amor y muerte, campo y ciudad, que dan como resultado un film lírico, vital y apasionado, de sentimientos contagiosos; un refinado mosaico sobre el intelecto y el hedonismo, las certezas y las dudas, la familia y la amistad, los aristócratas y los campesinos, el pensamiento y la acción, el fracaso y el triunfo, la representación y la realidad, la música y la naturaleza, que puede figurar sin duda entre las obras más bellas legadas por el cine.

Uno de los aspectos de la obra de Tolstoi que está mejor representado en el trabajo de Vidor es la oposición, ya citada, entre campo y ciudad (reflejo de la preocupación del escritor por la mejora de las condiciones de vida de los campesinos), la cual vertebra toda la película. Obsérvese la frecuencia con que los personajes se desplazan de la ciudad al campo, o a la inversa, y el significado de ambos escenarios. La ciudad es un espacio amoral donde las personas que denunciaba Tolstoi (quien

llegó a exigir por carta al zar Nicolás II que pusiera fin a la propiedad privada de la tierra y la cediese a quienes la trabajaban realmente) rinden culto a las convenciones sociales; es el lugar donde los soldados, lejos de la guerra, juegan alegremente con sus vidas empeñándolas en apuestas absurdas y lances de honor. El campo es el espacio reservado a la libertad, a la alegría (el conde Rostov anuncia a su familia su decisión de pasar el invierno en el campo y todos reaccionan con júbilo; la secuencia siguiente los muestra de camino, sobre la nieve, cantando y saltando de *troika* a *troika*; frente a él, Helena, arquetipo de la sociedad ciudadana, recibe con un mohín de desprecio la idea de tener que dejar Moscú en el invierno). Lógicamente, esta dicotomía campo/ciudad influye sobre los personajes. Cuando Pierre hereda las tierras y el título de príncipe, sus primeros pasos le llevan al campo, tanto para conocer sus posesiones como para (reflejo del pensamiento de Tolstoi) interesarse por la forma de vida de los *mujiks*. Por primera vez, el nihilista Pierre se mueve guiado por un objetivo. A la vez, Andrei viaja a la casa paterna, en el campo, para dejar con su familia a su esposa, encinta, antes de partir hacia el frente. El encuentro fortuito de Pierre y Andrei a la orilla del río, en plena naturaleza, muestra a aquél dentro de un proceso de cambio que denota la influencia que el campo está ejerciendo sobre su existencia, y la charla que ambos mantienen posee una vitalidad y una fluidez ausentes de la que, unas secuencias atrás, habían mantenido durante su recorrido a pie del trayecto que separa la casa de Dolokhov del palacio del agonizante príncipe Bezukhov.

No sólo se trata del personaje de Pierre. También Andrei Bolkonsky, que ha resultado herido en Austerlitz y convalece en la casa paterna, descubre en el campo cosas que le pasaban inadvertidas en la ciudad (la vanidad de la gloria militar, el valor de las cosas pequeñas, la belleza de los almendros en flor, el placer de un paseo a caballo), así como la posibilidad de volver a enamorarse tras la muerte de su esposa a causa de los problemas del parto: Natacha: la adolescencia: la ingenuidad: la inocencia: "la primavera". El momento en que Andrei descubre su amor por Natacha y que ella siente lo mismo por él, demuestra las dotes de Vidor para traducir visualmente un fragmento de naturaleza muy novelesca, difícil de trasplantar al cine (las confesiones en voz alta, características de la novela rusa de Tolstoi a Pasternak, de Andreiev a Bulgakov, e incluso de autores como Bondarev, Pietsuj o Makanin); y lo consigue jugando con el espacio fílmico en una alternancia de los diversos puntos de vista de los personajes sin necesidad de fragmentar la secuencia más de lo necesario (en un balcón, Natacha habla con su prima Sonia mientras Andrei escucha desde una ventana: se expresan a la vez las confidencias de la joven y el efecto que provocan en el hombre amparado en la penumbra).

Básicamente, **Guerra y paz**, film, reduce el *Guerra y paz* de Tolstoi a la historia de tres familias rusas -los Rostov, los Bolkonsky y los Bezukhov (y sus parientes, los Kuraguin)-, en los días de la invasión de Rusia por el ejército francés al mando de Napoleón. Dentro de las tres familias hay otros tantos personajes que se imponen con fuerza desde las primeras escenas: Pierre Bezukhov, Natacha Rostov y Andrei Bolkonsky. Natacha, cuyo amor será disputado por Andrei, por un galanteador sin escrúpulos (el príncipe Anatole Kuraguin) y, en silencio, por Pierre, descubre la maldad y la dureza del mundo cuando éste se desmorona ante sus ojos a consecuencia de la guerra. Pierre vive en estado de perpetua duda, quiere saber y conocer más cosas de las que conoce y sabe, y su principal actividad consiste en hacerse continuamente preguntas a sí mismo. Andrei, en cambio, cree saber y conocer todo lo que precisa para su vida; las ideas le inquietan, si bien no las rehuye. Pierre nunca parece tener las ideas claras y Andrei, al contrario, expresa siempre seguridad en sí mismo. La vida de uno, suspendida entre interrogantes, iluminada por una capa de fugitiva pureza, está marcada por el vacío existencial, propiciado por la forma de vida en Moscú, que genera dudas y obliga a dar pasos en falso. Vive. La vida del otro, marcada por la rigidez del pensamiento militar y por el sentimiento de culpa que ha generado en él la muerte de su esposa, está condenada a languidecer por falta de comprensión. Muere. Pero ambos coinciden al menos en un punto: en interrogarse sobre el papel que deben desempeñar en la época que les ha tocado vivir. Pierre y Andrei pueden ser vistos como retratos complementarios de una sociedad que se debate entre la alegría considerada como deber (también en el caso de Natacha: papel atribuido, por atavismo, a la juventud) y el deber considerado como parte del orden natural. En este aspecto, el esquema sobre el que se apoya la reducción argumental del *Guerra y paz* de Tolstoi no puede ser más típico del cine de Vidor, cuyos personajes se dividen, a grandes rasgos, en dos grupos. En los filmes que observan críticamente el desarrollo capitalista de los EE.UU., los personajes vidorianos no representan a la colectividad sino que se aferran a su individualismo, a caballo entre dos modelos de sociedad (entre dos modelos de vida), e intentan oponerse a los abusos de poder. En los que buscan ser el espejo épico de ese mismo desarrollo, los personajes son extraídos del anonimato colectivo para personalizar, de forma individual (en ocasiones, también colectiva) el trabajo humano en la colonización del territorio, la explotación de la tierra y la construcción de ciudades e industrias. Es difícil encontrar un film de Vidor que no se apoye sobre un personaje que fluctúa entre dos inclinaciones, dos amores, dos objetivos. **Guerra y paz** participa de ello, tanto en lo referente a los personajes

Guerra y paz

principales (Pierre, Natacha, Andrei) como en los temas, en especial la guerra; el ritmo de las secuencias, e incluso el sentido de los encadenados y los fundidos, es claramente musical (no creo que haga falta insistir sobre la importancia que Vidor concedía a la música en sus filmes); Pierre es un hombre que se distingue por su individualismo y que se debate entre dos ideas y dos formas de vida (la que representa él mismo y la que distingue a Andrei y al hombre que más admira, Napoleón).

Podría decirse que el realizador mantuvo a lo largo de su obra numerosos puntos de contacto con la novela rusa: en su religiosidad primordial, en su amor por la tierra y por el trabajo agrícola, en su afán por alcanzar el sentido igualitario de la vida, en su confianza en la bondad natural del ser humano (de ahí la importancia que se da en la película al personaje de Platón, espejo o símbolo del campesinado ruso), en su interés por los idealistas, en su cariño por los seres maltratados. Unos lazos temáticos que resultan aún más evidentes que las influencias formales que ejercieron sobre él los cineastas soviéticos y que explican el interés con que afrontó el rodaje de **Guerra y paz**. La filosofía existencial de King Vidor hizo ver a éste -como al propio Tolstoi- en el perfeccionamiento personal y en el trabajo colectivo un *"camino para la salvación humana"*, lo cual se halla reflejado bien en el film, donde el complejo personaje de Pierre resulta, si se me permite utilizar por esta vez una fórmula que cada día me parece más detestable, el "más vidoriano" de los creados por el escritor. Es curioso que un realizador típicamente americano como Vidor, y tan personal en la forma de expresar su raigambre, tuviera que rodar por encargo en Italia, fuera de su medio habitual, para volver a dar lo mejor de sí mismo con una obra bellísima que, todavía hoy, no está tan apreciada por los críticos como merece. Ellos se lo pierden.

Salomón y la reina de Saba

Bibliografía

Carlos Losilla

Por una vez, y sin que valga de precedente, en el caso de King Vidor el director es la estrella incluso en el terreno bibliográfico. Su libro de memorias, *A Tree Is a Tree* (1953), es espléndido, no en vano José Luis Guarner lo consideraba uno de los grandes textos de la historia del cine, una autobiografía que se lee como una novela, que contiene un retrato inteligente y veraz del Hollywood clásico y que, por si fuera poco, incluye una apasionante reflexión sobre la naturaleza del cine. Reflexión, por cierto, ampliada en *King Vidor on Filmmaking* (Londres/Nueva York, W.H. Allen, 1973), un excelente libro teórico. De *A Tree Is a Tree* hubo versión española (*Hollywood al desnudo*, Barcelona, AHR, 1954) y también existe una versión francesa (King Vidor, *La grande parade*, París, Ramsay, 1981) que incorpora los capítulos que Vidor añadió a la primera edición. Para completar este itinerario personal, una curiosidad: la versión novelizada que escribió Sidney Kirkpatrick de la investigación que emprendió Vidor, con vistas a la realización de una película, sobre la muerte del director de la época muda William Desmond Taylor. Pueden consultarse también muchos de los artículos escritos por el propio Vidor, cuya referencia encontrará el lector en el número 163 de *Positif* y en la entrada del *International Dictionary of Films and Filmakers*, que luego citaremos como es debido. Sepa, de todas formas, que en español puede encontrar el titulado "Películas en longaniza" (*Casablanca*, 24, diciembre de 1982), escrito en 1934 y que aborda los problemas de financiación y producción en el Hollywood de los años treinta.

Al lado de esto, los libros dedicados a Vidor empalidecen un poco, y no por su falta de rigor interpretativo, sino porque ninguno de ellos ha logrado aún reflejar en toda su complejidad la figura del autor de **Aleluya** (*Hallelujah*, 1929). Ello no quiere decir, empero, que resulten deficientes, ni mucho menos. El mejor es *King Vidor, American*, de Raymond Durgnat y Scott Simmon (Berkeley, University of California Press, 1988), que divide la obra de Vidor en periodos y estudia sus películas minuciosamente, una a una. El resultado es un volumen denso, riguroso y bien documentado al que quizá le falte una visión de conjunto respecto a la aportación de Vidor al clasicismo americano. Es también notable el *King Vidor* de John Baxter (Nueva York, Monarch Press, 1976), aunque más limitado en sus ambiciones. Del mismo modo, el *King Vidor* de Ermanno Comuzio (Florencia, Il Castoro Cinema, 1986) también opta por la revisión cronológica, ofreciendo una panorámica agradable pero dejándose múltiples matices por el camino. Y la breve, competente semblanza escrita por Clive Denton para la serie "The Hollywood Professionals" (Londres, Tantivy Press, 1976), adoptando una estructura más flexible, carece de la profundidad necesaria para abordar ciertas cuestiones básicas. No conozco *Le grande parate. Il cinema di King Vidor* (Milán, Lindau, 1994), recopilación de textos de varios autores, pero, aun así, creo que se puede afirmar que cualquiera de los textos citados puede resultar de gran ayuda para una primera aproximación al universo vidoriano.

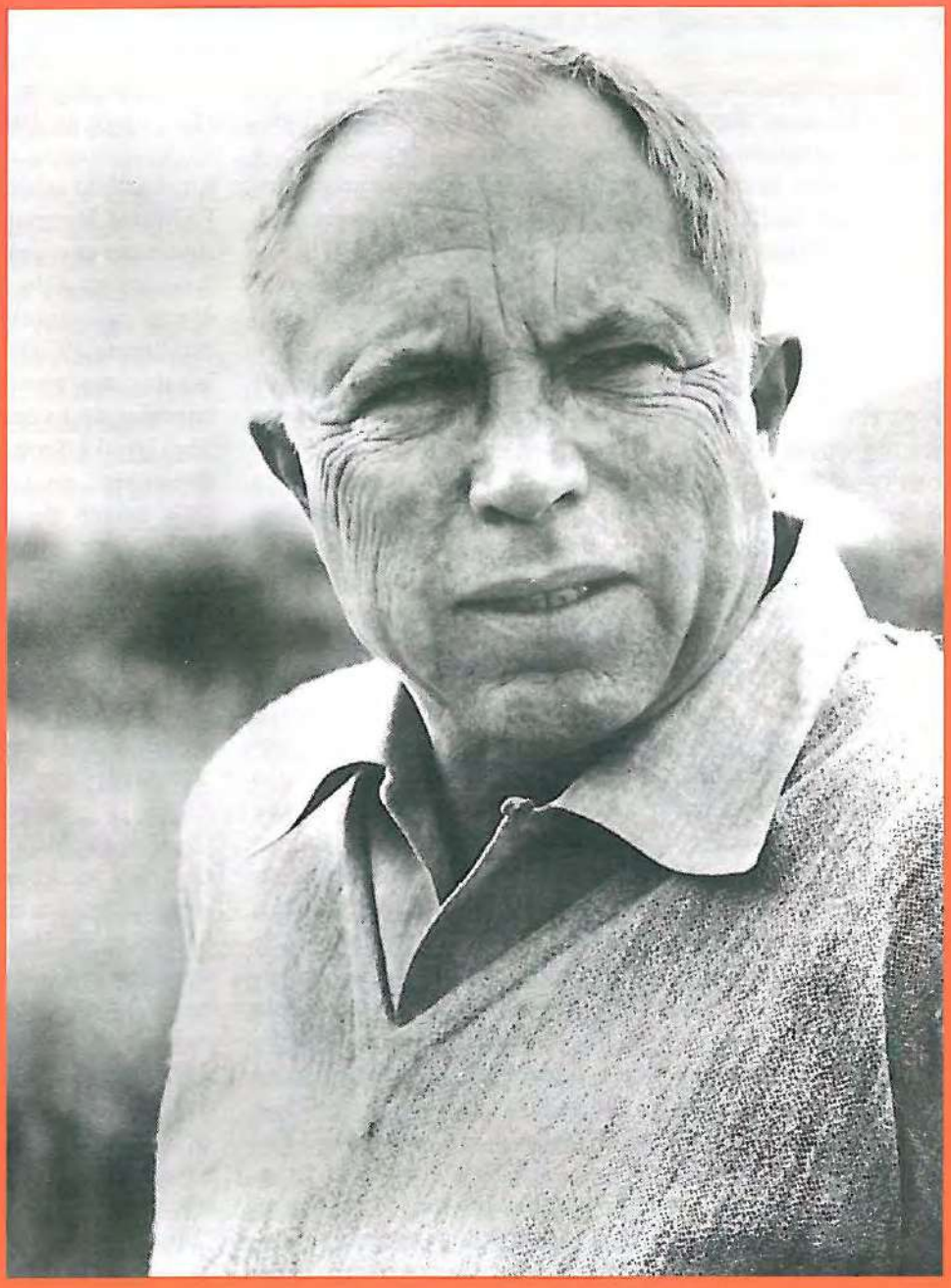
No sucede lo mismo, por desgracia, con la más bien pobre aportación española. El libro de Carlos Señor *King Vidor* (Madrid, JC, 1997) resulta tolerable como disquisición cinéfila, pero no aporta nada nuevo a la exégesis vidoriana, lo cual es especialmente descorazonador dada su recientísima fecha de publicación. Seis años antes, no obstante, Fernando Alonso Barahona publicó un texto mucho más marciano (*King Vidor*, Barcelona, CILEH, 1991), cuyos principales mentores ideológicos acababan revelándose Julián Marías y Ortega y Gasset. Nada que objetar, salvo que constreñir el trascendentalismo cristiano de Vidor a las propias convicciones ideológicas, por otro lado muy respetables, no parece demasiado ético. En fin, el lector que se empeñe en continuar hollando terreno patrio, deberá contentarse con el catálogo de la 23 Semana Internacional de Cine de Barcelona (correspondiente a la edición de 1981 y con textos de John Baxter, Kevin Brownlow, Philippe Demonsablon, Clive Denton, Drieu La Rochelle, André Gide, José Luis Guarner, Bill Krohn, Louis Marcorelles, Luc Moullet, Claude-Jean Philippe, Eric Rohmer, Bertrand Tavernier y Ángel Zúñiga) y con el delicioso librito dedicado a **Guerra y paz** (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956) por José María Latorre -en estudio conjunto con **El padrino** (*The Godfather*, 1972): Barcelona, Dirigido, 1996-, un análisis torrencial y apasionado, pero no por ello menos exhaustivo, que a la vez reivindica una película tan menospreciada como ésa y proporciona innumerables claves para la comprensión de la entera obra vidoriana. Latorre, por cierto, ya se había ocupado de Vidor en dos números de la revista *Dirigido* (99 y 100, diciembre de 1982 y enero de 1983: "King Vidor: la grandeza de un pionero") en los que delinió un perfecto resumen de sus constantes y obsesiones. Capítulo aparte merece la sentida necrológica que dedicó Guarner a Vidor, titulada "El último viaje de King Vidor", aparecida en *Fotogramas* (número 1.681) y luego recogida en *Autorretrato del cronista* (Barcelona, Anagrama, 1994). Por seguir con la lengua de Cervantes, aunque ahora pasando a las traducciones, es obligado decir que el opúsculo de Rudolph S. Joseph *El director de cine King Vidor*, editado por el Festival de San Sebastián de 1971, apenas tiene interés y ostenta una deplorable versión castellana.

Es curioso, en cualquier caso, que los mejores textos sobre Vidor se encuentren en libros no enteramente dedicados a su figura. Se trata de retratos sintéticos pero muy sugerentes, que en su humildad resultan a veces mucho más jugosos que los estudios largos. ¿Para cuándo, por ejemplo, un libro sobre Vidor escrito por Tag Gallagher? Su esbozo incluido en el volumen VIII de la *Historia general del cine* (Madrid, Cátedra, 1996) es, en mi opinión, de lo mejor que nunca se ha dicho sobre nuestro hombre, un texto de una densidad inaudita que, en unas pocas páginas, ofrece los puntos de acceso indispensables para el conocimiento de su universo. No están nada mal, tampoco, ni el capítulo que le dedica Henri Agel en *Les grands cinéastes* (París, Éditions Universitaires, 1960), ni el articulito de Richard Combs aparecido en *Cinema: A Critical Dictionary*, coordinado por Richard Roud (Nueva York, Viking, 1980), ni el de Michael Selig incluido en *The International Dictionary of Films and Filmakers* (Londres, McMillan, 1984), ni siquiera el de Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon perteneciente a su *50 años de cine americano* (Madrid, Akal, 1996), a pesar de que no se muestra muy entusiasta con la obra de Vidor. Curiosamente, Coursodon es también el coordinador de *American Directors* (Nueva York, McGraw-Hill, 1983), donde hay un bonito texto de Eric Sherman dedicado a Vidor. Descendiendo a aspectos concretos, Robert Lang, en *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli* (Nueva Jersey, Princeton, 1989), propone una interesante lectura de ciertas películas vidorianas desde la perspectiva genérica, mientras que Stanley Cavell, en *Contesting Tears* (The University of Chicago Press, 1996), despliega su particular visión de **Stella Dallas** (*Stella Dallas*, 1937), muy cercana en método y contenido a las teorías expresadas en *La búsqueda de la felicidad*, su libro sobre la comedia.

Y ya que, con la excusa de Latorre, hablábamos de revistas, y aparte de las habituales aportaciones de *Film Ideal* (números 212, 217-218-219, 1969 y 1970), la más distinguida es la representación francesa. En el número 104 de *Cahiers du Cinéma* (febrero de 1960), hay un bonito artículo de Louis Marcorelles titulado "L'homme au fuet". Y en el 136 (octubre de 1962), una entrevista de Luc Moullet y Michel Delahaye, un artículo titulado "La sagesse de Vidor" del mismo Delahaye, y una retrospectiva que incluye textos de Michel Mardore, Claude-Jean Philippe, Bertrand Tavernier y el mencionado Moullet. Pero es *Positif* la que más directamente se acerca al maestro americano. En el número 161 (septiembre de 1974), hay la traducción de dos textos de King Vidor -"Inspiration ou calcul?" y "La forme cinématographique et le montage"-, una entrevista de Bernard Cohn, y artículos del propio Cohn, Pierre Sauvage y Barthélémy Amengual -sobre **El gran desfile** (*The Big Parade*, 1925) e **...Y el mundo marcha** (*The Crowd*, 1928)-. Igualmente, en el 163 (noviembre de 1974), el abanico se amplía y aparecen estudios de películas concretas: **Espejismos** (*Show People*, 1928) (Amengual), **Aleluya** (Michel Leiris), **El pan nuestro de cada día** (*Our Daily Bread*, 1934) (Michel Ciment), **Stella Dallas** y **Noche nupcial** (*The Wedding Night*, 1935) (Jacques Segond), **An American Romance** (1944) y **Pasión bajo la niebla** (*Ruby Gentry*, 1952) (Michael Henry), **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949) (Lorenzo Codelli), **Beyond the Forest** (1949) (Christian Viviani) y **La pradera sin ley** (*Man Without a Star*, 1955) (Olivier Eyquem), además de una filmografía y una bibliografía bastante completas. Hay que destacar también la introducción de Michel Ciment para la edición del guión de **El pan nuestro de cada día** en *L'avant-scène* (187, mayo de 1977).

En el ámbito anglosajón, el mismo Raymond Durgnat de *King Vidor, American* es el responsable de dos artículos en *Film Comment* (IX / 4 y 5, julio-agosto y septiembre-octubre de 1973) en los que lleva a cabo una especie de atractivo borrador de lo que luego será su libro junto a Scott Simmon. Kevin Brownlow, en *Cinématographer* (87, marzo de 1983), publica "King Vidor, artisan", en la línea de los pasajes dedicados al director en su volumen *The Parade's Gone By...* (Nueva York, Knopf, 1968), sobre el cine mudo hollywoodiense. Laura Mulvey, en "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'" (*Framework*, 15-16-17), toma **Duelo al sol** (*Duel in the Sun*, 1946) como excusa para realizar un análisis feminista y psicoanalítico. Richard Schieckel, en *The Men Who Made the Movies* (Nueva York, Atheneum, 1975), transcribe una de las mejores entrevistas que se hayan realizado a Vidor. Y, como curiosidad, M. Snell (en *Films in Review*, XXXIV / 2, febrero de 1983) publica una nota sobre dos guiones inéditos de Vidor, "The Actor" y "Bright Answer".

Hay más cosas, por supuesto, pero privilegiar alguna sobre las demás haría un flaco favor a todas ellas, incluyendo los testimonios de la gente que conoció y trató a Vidor, como las memorias de Marion Davies o Lillian Gish y los recuerdos de su hija Suzanne. Conténtese el lector, pues, con la consulta de otros repertorios mucho más completos que el mío para una mayor profundización en el tema: el de *King Vidor, American*, el del libro de Comuzio y el que aparece en el *International Dictionary of Films and Filmakers*. A la espera, claro está, del libro definitivo sobre ese cineasta esencial.



Filmografía

Dolores Devesa / Alicia Potes

DOCUMENTALES Y CORTOMETRAJES

Galveston hurricane (1909)

Productores, fotografía: King Vidor, Roy Clough. Documental sobre un huracán en Galveston.

10.000 Army Troops Parade in Houston (1914)

Dirección, fotografía: King Vidor. **Productores:** King Vidor, John Boggs. Documental para el noticiario Mutual Weekly.

In Town (1914)

Dirección, guión: King Vidor. **Productores:** King Vidor, John Boggs. **Fotografía:** John Boggs. **Intérpretes:** King Vidor *(Carson)*, Pansy Buchanan *(Helen)*, D.Y. Cole *(Abie)*. **Duración aprox.:** 2 rollos.

Houston Sugar Refining Documentary (1915)

Dirección, guión: King Vidor, John Boggs. **Intérprete:** Florence Vidor. Documental industrial.

A Car Theft in Fort Worth (1915)

Dirección: King Vidor, Clifford Vick. Documental para Ford Motor Company.

Realiza, durante un viaje de Houston a San Francisco, una serie de planos documentales para Ford Motor Company. **Fotografía:** King Vidor, Clifford Vick.

The Judge Brown Series (1918)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Boy City Film Corp. **Productor, guionista:** Judge Willis Brown. **Duración aprox.:** 2 rollos cada episodio. Títulos:

Bud's Recruit
Intérpretes: Wallis Brennan *(Bud)*, Robert Gordon *(Reggie)*, Ruth Hampton *(novia de Reggie)*.

The Chocolate of the Gang
Intérpretes: Thomas Bellamy *(Chocolate)*, Judge Willis Brown.

The Lost Lie
Intérpretes: William Vaugh *(chico)*, Mike O'Rourke *(chico)*, Ruth Hampton *(hermana de Mike)*, Judge Willis Brown.

Tad's Swimming Hole
Intérpretes: Ernest Butterworth *(Tad)*, Ruth Hampton, Judge Willis Brown.

Marrying Off Dad
Intérpretes: Wallis Brennan, Ernest Thompson *(dos hermanos)*, Sadie Clayton, Ruth Hampton, Judge Willis Brown.

The Preacher's Son
Intérpretes: Guy Hayman *(Charles)*, Wharton Jones *(su padre)*, Ernest Thompson, William Du Vaull, Charles Force, Judge Willis Brown.

Thief or Angel
Intérpretes: Ruth Hampton *(Antonetta/Tony)*, Charles Richards *(doctor)*, W.T. Horn, Helen Muir, Ernest Thompson, Grace Marvin, Judge Willis Brown.

The Accusing Toe
Intérpretes: Dale Fath *(Steve)*, Wharton Jones, Judge Willis Brown.

The Rebellion
Intérpretes: Doug Lansing, Robert Planett, Martin Pendleton, William White, Wharton Jones, J.G. Underhill, Sadie Clayton, Hugh Saxon, Judge Willis Brown.

I'm a Man
Intérpretes: Martin Pendleton *(Frank Eisel)*, Wharton Jones *(Jules de Courcey)*, Ruth Hampton *(Ruth Eisel)*, Lloyd Hughes *(David Smith)*, William Davenport *(Simon Eisel)*, Judge Willis Brown.

LARGOMETRAJES

The Turn in the Road (1919)

Dirección, guión: King Vidor. **Producción:** Brentwood Film Corp. **Fotografía:** William Thornley. **Intérpretes:** George Nichols *(Hamilton Perry)*, Lloyd Hughes *(Paul Perry)*, Winter Hall *(Matthew Barker)*, Helen Jerome Eddy *(June Barker)*, Pauline Curley *(Evelyn Barker)*, Ben Alexander *(Bob)*, Charles Arling. **Duración aprox.:** 5 rollos.

Better Times (1919)

Dirección, guión: King Vidor. **Producción:** Brentwood Film Corp. **Fotografía:** William Thornley. **Intérpretes:** ZaSu Pitts *(Nancy Scroogs)*, David Butler *(Peter)*, Jack MacDonald *(Ezra Scroogs)*, William Du Vaull *(Whittaker)*, Hugh Fay *(Jack Ransom)*, George Hackathorne *(Tony)*, Georgia Woodthorpe, Julianne Johnstone. **Duración aprox.:** 5 rollos.

The Other Half (1919)

Dirección, guión: King Vidor. **Producción:** Brentwood Film Corp. **Fotografía:** Ira H. Morgan. **Intérpretes:** Florence Vidor *(Katherine Boone)*, Charles Meredith *(Donald Trent)*, ZaSu Pitts, *(Jennie Jones)*, David Butler *(Jimmy)*, Thomas Jefferson *(Caleb Fairman)*, Alfred Allen *(J. Martin Trent)*, Frances Raymond *(señora Boone)*, Hugh Saxon *(James Bradley)*, Arthur Redden *(reportero)*. **Duración aprox.:** 5 rollos.

Poor Relations (1919)

Dirección, guión: King Vidor. **Producción:** Brentwood Film Corp. **Fotografía:** Ira H. Morgan. **Intérpretes:** Florence Vidor *(Dorothy Perkins)*, Lillian Leighton *(Ma Perkins)*, William Du Vaull *(Pa Perkins)*, ZaSu Pitts *(Daisy Perkins)*, Charles Meredith *(Monte Rhodes)*, Roscoe Karns *(Henry)*. **Duración aprox.:** 5 rollos.

The Family Honor (1920)

Dirección: King Vidor. **Producción:** King Vidor Productions. **Guión:** William Parker, basado en un relato de John Booth Harrower. **Fotografía:** Ira H. Morgan. **Intérpretes:** Florence Vidor *(Beverly Tucker)*, Roscoe Karns *(Dal Tucker)*, Ben Alexander *(Little Ben Tucker)*, Charles Meredith *(Merle Curran)*, George Nichols *(Mayor Curran)*, John P. Lockney *(Felix)*, Willis Marks *(Dobbs)*, Harold Goodwin *(chico de la tienda)*. **Duración aprox.:** 5 rollos.

The Jack-Knife Man (1920)

Dirección: King Vidor. **Producción:** King Vidor Productions. **Guión:** William Parker, basado en la novela *The Jack-Knife Man* de Ellis Parker Butler. **Fotografía:** Ira H. Morgan.

Intérpretes: Fred Turner *(Peter Lane)*, Florence Vidor *(señora Montgomery)*, Harry Todd *("Booge")*, Claire McDowell *(Lize Merdin)*, Bobby Kelso *("Buddy")*, Willis Marks *(Rasmer Briggles)*, Lillian Leighton *(señora Potter)*, Charles Arling *(doctor)*, Irene Yaeger *(Susie)*, Carol Marshall *(Jane)*. **Duración aprox.:** 5 rollos.

The Sky Pilot (1921)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Cathrine Curtis Corporation. **Guión:** John McDermot, basado en la novela *The Sky Pilot: A Tale of the Foothills* de Ralph Connor (seudónimo de Charles William Gordon). Adaptación: Faith Green. **Fotografía:** Gus Peterson. **Intérpretes:** John Bowers *(el piloto)*, Colleen Moore *(Gwen)*, David Butler *(Bill Hendricks)*, Harry Todd *(viejo cronometrador)*, James Corrigan *(Ashley)*, Donald MacDonald *(el duque)*, Kathleen Kirkham *(Lady Charlotte)*. **Duración aprox.:** 7 rollos.

Love Never Dies (1921)

Dirección: King Vidor. **Producción:** King W. Vidor Productions. **Guión:** King Vidor, basado en la novela *The Cottage of Delight* de William Nathaniel Harben. **Fotografía:** Max Dupont. **Intérpretes:** Lloyd Hughes *(John Trott)*, Madge Bellamy *(Tilly Whaley)*, Joe Bennett *(Joel Eperson)*, Lillian Leighton *(señora Cavanaugh)*, Fred Gambold *(Sam Cavanaugh)*, Julia Brown *(Dora Boyles)*, Frank Brownlee *(Ezekiel Whaley)*, Winifred Greenwood *(Jane Holder)*, Claire McDowell *(Liz Trott)*. **Duración aprox.:** 7 rollos.

Woman, Wake Up! (1922)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Florence Vidor Productions. **Guión:** C.B. Manly , basado en un relato de Ben Moore Clay. **Fotografía:** George Barnes. **Intérpretes:** Florence Vidor *(Anne)*, Charles Meredith *(Henry Mortimer)*, Louis Calhern *(Monte Collins)*. **Duración aprox.:** 6 rollos.

The Real Adventure (1922)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Florence Vidor Productions / Cameo Pictures. **Productor:** Arthur S. Kane. **Guión:** Mildred Considine, basado en la novela *The Real Adventure* de Henry Kitchell Webster. **Fotografía:** George Barnes. **Intérpretes:** Florence Vidor *(Rose Stanton)*, Clyde Fillmore *(Rodney Aldrich)*, Nellie Peck Saunders *(señora Stanton)*, Lilyan McCarthy *(Portia)*, Philip Ryder *(John Walbraith)*. **Duración aprox.:** 5 rollos.

Dusk to Dawn (1922)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Florence Vidor Productions. **Guión:** Frank Howard Clark, basado en la novela *The Shuttle Soul* de Katherine Hill. **Fotografía:** George Barnes. **Intérpretes:** Florence Vidor *(Marjorie Latham / Aziza)*, Jack Mulhall *(Philip Randall)*, Truman Van Dyke *(Ralph Latham)*, James Neill *(John Latham)*, Lydia Knott *(señora Latham)*, Herbert Fortier *(Mark Randall)*, Norris Johnson *(Babette)*, Nellie Anderson *(Marua)*, Sidney Franklin *(Nadar Gungi)*, Peter Burke *(Nyhal Singh)*. **Duración aprox.:** 6 rollos.

Conquering the Woman (1922)

Dirección: King Vidor. **Producción:** King W. Vidor Productions. **Guión:** Frank Howard Clark, basado en el relato *Kidnapping Coline* de Henry Cottrell Rowland. **Fotografía:** George Barnes. **Intérpretes:** Florence Vidor *(Judith Stafford)*, Bert Sprotte *(Tobias Stafford)*, Mathilde Brundage *(tía Sophia)*, David Butler *(Larry Saunders)*, Roscoe Karns *(Shorty Thompson)*, Peter Burke *(Henri)*, Harry Todd *(Sandy MacTavish)*. **Duración aprox.:** 6 rollos.

Tin-Tín de mi corazón (*Peg o' My Heart*, 1922)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Pictures. **Guión:** Mary O'Hara, basado en la obra homónima de J. Hartley Manners. **Fotografía:** George Barnes. **Intérpretes:** Laurette Taylor *(Margaret O'Connell / Peg)*, Mahlon Hamilton *(Sir Gerald Adair / Jerry)*, Russell Simpson *(Jim O'Connell)*, Ethel Grey Terry *(Ethel Chichester)*, Nigel Barrie *(Christian Brent)*, Lionel Belmore *(Hawks)*, Vera Lewis *(señora Chichester)*, Sidna Beth Ivins *(señora de Jim O'Connell)*, D.R.O. Hatswell *(Alaric Chichester)*, Aileen O'Malley *(Margaret, niña)*. **Duración aprox.:** 2401 mts. (8 rollos). **Otra versión:** "Peg o My Heart (Peggy de mi corazón)" (Robert Z. Leonard, 1933).

The Woman of Bronze (1923)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Samuel Zierler Photoplay. **Productor:** Harry Garson. **Guión:** Hope Loring, Louis Duryea Lighton, basado en la obra de teatro *Woman of Bronze* de Henry Kistemaeckers. **Fotografía:** William O'Connell. **Dirección artística:** Joseph Wright. **Intérpretes:** Clara Kimball Young *(Vivian Hunt)*, John Bowers *(Paddy Miles)*, Kathryn McGuire *(Sylvia Morton)*, Edwin Stevens *(Reggie Morton)*, Lloyd Whitlock *(Leonard Hunt)*, Edward Kimball *(Papa Bonelli)*. **Duración aprox.:** 6 rollos.

Tres solterones discretos (*Three Wise Fools*, 1923)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Goldwyn Pictures. **Guión:** King Vidor, June Mathis. Adaptación: John McDermott, James O'Hanlon, basado en la obra de teatro homónima de Austin Strong y Winchell Smith. **Fotografía:** Charles Van Enger. **Intérpretes:** Claude Gillingwater *(Theodore Findley)*, Eleanor Boardman *(Rena Fairchild / Sidney Fairchild)*, William H. Crane *(James Trumbull)*, Alec B. Francis *(Dr. Richard Gaunt)*, John Sainpolis *(John Crawshay)*, Brinsley Shaw *(Benny)*, Fred Esmelton *(Gray)*, William Haines *(Gordon Schuyler)*, Lucien Littlefield *(Douglas)*, ZaZu Pitts *(Mickey)*. **Duración aprox.:** 2.111 mts. (7 rollos). **Estreno:** Madrid: 6 de febrero de 1925: Ideal. **Otra versión:** "Three Wise Fools" (Edward Buzzell, 1948).

Wild Oranges (1924)

Dirección, guión: King Vidor. **Producción:** Goldwyn Pictures. **Argumento:** basado en la novela homónima de Joseph Hergesheimer. **Fotografía:** John W. Boyle. **Intérpretes:** Virginia Valli *(Nellie Stope)*, Frank Mayo *(John Woolfolk)*, Ford Sterling *(Paul Halvard)*, Nigel De Brulier *(Lichfield Stope)*, Charles A. Post *(Iscah Nicholas)*. **Duración aprox.:** 7 rollos.

Happiness (1924)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Pictures. **Guión:** J. Hartley Manners, basado en su obra de teatro homónima. **Fotografía:** Chester A. Lyons. **Intérpretes:** Laurette Taylor *(Jenny Wreay)*, Pat O'Malley *(Fermoy MacDonough)*, Hedda Hopper *(señora Crystal Pole)*, Cyril Chadwick *(Philip Chandos)*, Edith Yorke *(señora Wreay)*, Patterson Dial *(Sallie Perkins)*, Joan Standing *(otra Jenny)*, Lawrence Grant *(Rosselstein)*, Charlotte Mineau *(dependienta jefa)*. **Duración aprox.:** 8 rollos.

Wine of Youth (1924)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Pictures. **Productor:** King Vidor. **Guión:** Carey Wilson, basado

en la obra de teatro *Mary the Third* de Rachel Crothers. **Fotografía:** John Mescall. **Dirección artística:** Charles L. Cadwallader. **Intérpretes:** Episodio de 1870: Eleanor Boardman *(Mary)*, James Morrison *(Clinton)*, Johnnie Walker *(William)*. Episodio de 1897: Eleanor Boardman *(Mary)*, Niles Welch *(John / Robert)*, Creighton Hale *(Richard)*. Época moderna: Eleanor Boardman *(Mary)*, Ben Lyon *(Lynn)*, William Haines *(Hal)*, William Collier Jr. *(Max)*, Pauline Garon *(Tish)*, Eulalie Jensen *(madre)*, E.J. Ratcliffe *(padre)*. **Duración aprox.:** 7 rollos.

His Hour (1924)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Louis B. Mayer Productions. **Guión:** Elinor Glyn, basado en su novela homónima. **Fotografía:** John Mescall. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Aileen Pringle *(Tamara Loraine)*, John Gilbert *(Gritzko)*, Emily Fitzroy *(princesa Ardacheff)*, Lawrence Grant *(Stephen Strong)*, Dale Fuller *(Olga Gleboff)*, Mario Carillo *(conde Valonne)*, Jacquelin Gadsdon *(Tatiane Shebanoff)*, George Waggoner *(Sasha Basmanoff)*, Carrie Clark Ward *(princesa Murieska)*, Bertram Grassby *(Boris Varishkine)*. **Duración aprox.:** 7 rollos.

La mujer del centauro (*Wife of the Centaur*, 1924)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Pictures. **Guión:** Douglas Z. Doty, basado en la novela homónima de Cyril Hume. **Fotografía:** John Arnold. **Montaje:** Hugh Wynn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Eleanor Boardman *(Joan Converse)*, John Gilbert *(Jeffrey Dwyer)*, Aileen Pringle *(Inez Martin)*, Kate Lester *(señora Converse)*, William Haines *(Edward Converse)*, Kate Price *(Mattie)*, Jacqueline Gadsdon *(Hope Larrimore)*, Bruce Convington *(señor Larrimore)*, Philo McCullough *(Harry Todd)*, Lincoln Stedman *(Chuck)*, William Orlamond *(tío Roger)*. **Duración aprox.:** 7 rollos. **Estreno:** Madrid: 7 de marzo de 1927: Goya.

Mujer altanera (*Proud Flesh*, 1925)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Pictures. **Guión:** Harry Behn, Agnes Christine Johnston, basado en la novela homónima de Lawrence Rising. **Fotografía:** John Arnold. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Eleanor Boardman *(Fernanda)*, Pat O'Malley *(Pat O'Malley)*, Harrison Ford *(Don Jamie)*, Trixie Friganza *(señora McKee)*, William J. Kelly *(señor McKee)*, Rosita Marstini *(Vicente)*, Sojin *(Wong)*, Evelyn Sherman *(tía española)*, George Nichols *(tío español)*, Margaret Seddon *(señora O'Malley)*. **Duración aprox.:** 7 rollos. **Estreno:** Madrid: 5 de marzo de 1926: Goya.

El gran desfile (*The Big Parade*, 1925)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Harry Behn, basado en un relato de Laurence Stallings. **Fotografía:** John Arnold (con secuencias Technicolor). **Música:** William Axt, David Mendoza. **Montaje:** Hugh Wynn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, James Basevi. **Intérpretes:** John Gilbert *(James Apperson)*, Renée Adorée *(Mélisande)*, Hobart Bosworth *(señor Apperson)*, Claire McDowell *(señora Apperson)*, Claire Adams *(Justyn Reed)*, Robert Ober *(Harry)*, Tom O'Brien *(Bull)*, Karl Dane *(Slim)*, Rosita Marstini *(madre de Melisande)*. **Duración aprox.:** 12 rollos. **Estreno:** Madrid: 6 de diciembre de 1926: Princesa.

Vida bohemia (*La Bohème*, 1926)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Ray Doyle, Harry Behn, Fred De Gresac, basado en la novela *Scènes de la vie de Bohème* de Henri Murger. **Fotografía:** Hendrik Sartov. **Música:** William Axt. **Montaje:** Hugh Wynn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Arnold Gillespie. **Intérpretes:** Lillian Gish *(Mimi)*, John Gilbert *(Rodolphe)*, Renée Adorée *(Musette)*, George Hassell *(Schaunard)*, Roy D'Arcy *(Paul)*, Edward Everett Horton *(Colline)*, Karl Dane *(Benoît)*, Frank Currier *(gerente del teatro)*, Mathilde Comont *(Madame Benoît)*, Gino Corrado *(Marcel)*. **Duración aprox.:** 9 rollos. **Estreno:** Madrid: 24 de marzo de 1927: Princesa. **Otra versión:** "La Vie de Bohème" (Albert Capellani, 1916).

El caballero del amor (*Bardelys the Magnificent*, 1926)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Dorothy Farnum, basado en la novela homónima de Rafael Sabatini. **Fotografía:** William Daniels. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, James Basevi, Richard Day. **Intérpretes:** John Gilbert *(Bardelys)*, Eleanor Boardman *(Roxalanne de Lavedan)*, Roy D'Arcy *(Chatellerault)*, Lionel Belmore *(Lavedan)*, Emily Fitzroy *(vizcondesa de Lavedan)*, George K. Arthur *(St. Eustache)*, Arthur Lubin *(rey Louis XIII)*, Theodore von Eltz *(Lesperon)*, Karl Dane *(Rodenard)*, Edward Connelly *(cardenal Richelieu)*. **Duración aprox.:** 9 rollos. **Estreno:** Madrid: 9 de enero de 1928: Callao.

...Y el mundo marcha (*The Crowd*, 1928)

Dirección, argumento: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** King Vidor, John V. A. Weaver, Harry Behn. **Fotografía:** Henry Sharp. **Montaje:** Hugh Wynn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Arnold Gillespie. **Intérpretes:** Eleanor Boardman *(Mary)*, James Murray *(John Sims)*, Bert Roach *(Bert)*, Estelle Clark *(Jane)*, Daniel G. Tomlinson *(Jim)*, Dell Henderson *(Dick)*, Lucy Beaumont *(madre de Mary)*, Freddie Burke Frederick *(hijo)*, Alice Mildred Puter *(hija)*. **Duración aprox.:** 9 rollos. **Estreno:** Madrid: 31 de diciembre de 1928: Palacio de la Música.

La que paga el pato (*The Patsy*, 1928)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Agnes Christine Johnson, basado en la obra homónima de Barry Conners. **Fotografía:** John Seitz. **Montaje:** Hugh Wynn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Marion Davies *(Patricia Harrington)*, Orville Caldwell *(Tony Anderson)*, Marie Dressler *(señora Harrington)*, Dell Henderson *(señor Harrington)*, Lawrence Grey *(Billy)*, Jane Winton *(Grace Harrington)*. **Duración aprox.:** 8 rollos. **Estreno:** Madrid: 13 de diciembre de 1928: Royalty.

Espejismos (*Show People*, 1928)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Wanda Tuchock. Tratamiento: Agnes Christine Johnson, Laurence Stallings. **Fotografía:** John Arnold. **Música:** Sincronización: William Axt, David Mendoza. **Montaje:** Hugh Wynn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Marion Davies *(Peggy Pepper)*, William Haines *(Billy Boone)*, Dell Henderson *(coronel Pepper)*, Paul Ralli *(André)*, Tenen Holtz *(director de casting)*, Harry Gribbon *(director de teatro)*, Polly Moran *(camarera)*, Albert Conti *(productor)*, John Gilbert, Mae Murray, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Elinor Glyn, William S. Hart, Lew Cody, Karl Dane, George K. Arthur *(ellos mismos)*. **Duración aprox.:** 9 rollos. **Estreno:** Madrid: 25 de octubre de 1929: Palacio de la Música. **Nota:** Con efectos sonoros. Contiene un extracto de "Bardelys the Magnificent".

Aleluya (*Hallelujah*, 1929)

Dirección, argumento: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Wanda Tuchock. Tratamiento: Richard Schayer. Diálogos: Ransom Rideout. **Fotografía:** Gordon Avil. **Canciones:** "Waiting at the End of the Road", "Swanee Shuffle" de Irving Berlin. Espirituales negros tradicionales. **Montaje:** Hugh Wynn, Anson Stevenson. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Daniel L. Haynes *(Zeke)*, Nina Mae McKinney *(Chick)*, William E. Fountaine *(Hot Shot)*, Harry Gray *(Parson)*, Fannie Belle De Night *(Mammy)*, Everett McGarrity *(Spunk)*, Victoria Spivey *(Missy Rose)*, Milton Dickerson, Robert Couch, Walter Tait, Dixie Jubilee Singers. **Duración aprox.:** Versión sonora: 108 min. Versión muda: 7 rollos. **Estreno:** Madrid: 21 de junio de 1931: Génova.

Not So Dumb (1930)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productores:** Marion Davies, King Vidor. **Guión:** Wanda Tuchock, basado en la obra *Dulcy* de George S. Kaufman y Marc Connelly Diálogos: Edwin Justus Mayer. **Fotografía:** Oliver Marsh. **Montaje:** Blanche Sewell. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Marion Davies *(Dulcy)*, Elliott Nugent *(Gordon)*, Raymond Hackett *(Bill)*, Franklin Pangborn *(Leach)*, Julia Faye *(señora Forbes)*, William Holden *(señor Forbes)*, Donald Ogden Stewart *(Van Dyke)*, Sally Starr *(Angela)*, George Davis *(Perkins)*, Ruby Lafayette *(abuela)*. **Duración aprox.:** 75 min. **Título de rodaje:** Dulcy. **Otra versión:** "Dulcy" (Sidney A. Franklin, 1923).

Billy the Kid / El terror de las praderas (*Billy the Kid*, 1930)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Guión:** Wanda Tuchock, basado en el libro *The Saga of Billy the Kid* de Walter Noble Burns. Diálogos: Laurence Stallings. Diálogos adicionales: Charles MacArthur. **Fotografía:** Gordon Avil. **Montaje:** Hugh Wynn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** John Mack Brown *(Billy)*, Wallace Beery *(Garrett)*, Kay Johnson *(Claire)*, Karl Dane *(Swenson)*, Wyndham Standing *(Tunston)*, Russell Simpson *(McSween)*, Blanche Frederici *(señora McSween)*, Roscoe Ates *(Old Stuff)*, Warner P. Richmond *(Ballinger)*, James Marcus *(Donovan)*. **Duración aprox.:** 95 min. **Estreno:** Bilbao: 29 de diciembre de 1931: Trueba. **Otras versiones:** "Billy the Kid (Billy el niño)" (David Miller, 1941); "Pat Garrett and Billy the Kid (Pat Garrett y Billy the Kid)" (Sam Peckinpah, 1973).

La calle (*Street Scene*, 1931)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Feature Productions. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Guión:** Elmer Rice, basado en su obra homónima. **Fotografía:** George Barnes. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Hugh Bennett. **Dirección artística:** Richard Day. **Intérpretes:** Sylvia Sidney *(Rose Maurrant)*, William Collier Jr. *(Sam Kaplan)*, Estelle Taylor *(señora Maurrant)*, Beulah Bondi *(Emma Jones)*, David Landau *(Maurrant)*, Matthew McHugh *(Vincent Jones)*, Russell Hopton *(Sankey)*, Greta Granstedt *(Mae Jones)*, Eleanor Wesselhoeft *(Greta Fiorentino)*, T.H. Manning *(George Jones)*. **Duración aprox.:** 80 min. **Estreno:** Madrid: 23 de enero de 1933: Callao.

Champ (*The Champ*, 1931)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** King Vidor. **Guión:** Frances Marion. Diálogos: Leonard Praskins. Diálogos adicionales: Wanda Tuchock. **Fotografía:** Gordon Avil. **Montaje:** Hugh Wynn. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Intérpretes:** Wallace Beery *(Andy "Champ" Purcell)*, Jackie Cooper *(Dink)*, Irene Rich *(Linda)*, Roscoe Ates *(Sponge)*, Edward Brophy *(Tim)*, Hale Hamilton *(Tony)*, Jesse Scott *(Jonah)*, Marcia Mae Jones *(Mary Lou)*. **Duración aprox.:** 86 min. **Estreno:** Madrid: 14 de diciembre de 1932: Coliseum. **Premios:** Oscar 1931: Mejor Actor (Wallace Beery) y Mejor Guión Original. **Otras versiones:** "The Clown" (Robert Z. Leonard, 1953), "Champ (El campeón)" (Franco Zeffirelli, 1979).

Ave del paraíso (*Bird of Paradise*, 1932)

Dirección: King Vidor. **Producción:** RKO. **Productor:** King Vidor. **Productor ejecutivo:** David O. Selznick. **Guión:** Wells Root, Wanda Tuchok, Leonard Praskins, inspirado en la obra homónima de Richard Walton Tully. **Fotografía:** Clyde De Vinna, Edwar Cronjager, Lucien Andriot. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** Archie F. Marshek. **Dirección artística:** Carroll Clark. **Intérpretes:** Dolores del Río *(Luana)*, Joel McCrea *(Johnny)*, John Halliday *(Mac)*, Creighton Hale *(Thornton)*, Richard "Skeets" Gallagher *(Chester)*, Bert Roach *(Héctor)*, Wade Boteler *(Skipper Johnson)*, Arnold Gray *(Walker)*, Reginald Simpson *(O'Fallon)*, Pukai *(el rey)*. **Duración aprox.:** 80 min. **Estreno:** Madrid: 19 de diciembre de 1932: Callao. **Otra versión:** "Bird of Paradise (Ave del paraíso)" (Delmer Daves, 1951).

Su único pecado (*Cynara*, 1932)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Howard Productions. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Guión:** Frances Marion, Lynn Starling, basado en la obra homónima de H.M. Harwood y Robert Gore-Brown y en la novela *An Imperfect Lover* de Robert Gore-Brown. **Fotografía:** Ray June. **Dirección musical:** Alfred Newman. Canción: "Blue Skies" de Irving Berlin. **Montaje:** Hugh Bennett. **Dirección artística:** Richard Day. **Intérpretes:** Ronald Colman *(Jim Warlock)*, Kay Francis *(Clemency Warlock)*, Phyllis Barry *(Doris Lea)*, Henry Stephenson *(Sir John Tring)*, Viva Tattersall *(Milly Miles)*, Florine McKinney *(Gorla)*, Clarissa Selwynn *(Onslow)*, George Kirby *(Boots)*, Paul Porcasi *(Joseph)*, Donald Stuart *(Hneyr)*. **Duración aprox.:** 78 min. **Estreno:** Barcelona: 28 de diciembre de 1933: Fémina. Madrid: 20 de agosto de 1934: Callao. **Nota:** Repuesta en Estados Unidos en 1945 con el título: "I Was Faithful".

The Stranger's Return (1933)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor asociado:** Lucien Hubbard. **Guión:** Brown Holmes, Phil Stong, basado en la novela homónima de Phil Stong. **Fotografía:** William Daniels. **Montaje:** Dick Fant. **Dirección artística:** Frederic Hope. **Intérpretes:** Lionel Barrymore *(abuelo Storr)*, Miriam Hopkins *(Louise Storr)*, Franchot Tone *(Guy Crane)*, Stuart Erwin *(Simon)*, Irene Hervey *(Nettie)*, Beulah Bondi *(Beatrice)*, Grant Mitchell *(Allen)*, Tad Alexander *(Widdie)*, Aileen Carlyle *(Thelma)*, Ferdinand Munier *(ministro)*. **Duración aprox.:** 88 min.

El pan nuestro de cada día (*Our Daily Bread*, 1934)

Dirección, argumento: King Vidor. **Producción:** Viking Productions. **Productor:** King Vidor. **Guión:** Elizabeth Hill. Diálogos adicionales: Joseph Mankiewicz. **Fotografía:** Robert Planck. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Lloyd Nosler. **Intérpretes:** Karen Morley *(Mary Sims)*, Tom Keene *(John Sims)*, John Qualen *(Chris Larsen)*, Barbara Pepper *(Sally)*, Addison Richards *(Louie)*, Harry Holman *(tío Anthony)*, Alma Ferns *(señora Larsen)*, Lionel Baccus *(barbero)*, Harris Gorden *(vendedor de cigarros)*, Frank Minor *(fontanero)*. **Duración aprox.:** 74 min. **Estreno:** Barcelona: 24 de junio de 1935: Coliseum. Madrid: 5 de julio de 1935: Capitol. **Nota:** Según algunas fuentes el filme fue distribuido en Estados Unidos en 1935 con el título "The Miracle of Life", y en 1940 como "Hell's Crossroads".

Noche nupcial (*The Wedding Night*, 1935)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Howard Productions. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Guión:** Edith Fitzgerald, a partir de un relato de Edwin Knopf. **Fotografía:** Gregg Toland. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Stuart Heisler. **Dirección artística:** Richard Day. **Intérpretes:** Gary Cooper *(Tony Barrett)*, Anna Sten *(Manya Novak)*, Ralph Bellamy *(Fredrik)*, Helen Vinson *(Dora Barrett)*, Siegfried Rumann *(Nowak)*, Esther Dale *(Kaise Novak)*, Leonid Snegoff *(Sobieski)*, Eleanor Wesselhoeft *(señora Sobieski)*, Milla Davenport *(abuela)*, Walter Brennan *(Bill Jenkins)*. **Duración aprox.:** 81 min. **Estreno:** Barcelona: 26 de noviembre de 1935: Urquinaona. Madrid: 20 de diciembre de 1935: Capitol.

Paz en la guerra (*So Red the Rose*, 1935)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Paramount Productions. **Guión:** Laurence Stallings, Maxwell Anderson, Edwin Justus Mayer, basado en la novela homónima de Stark Young. **Fotografía:** Victor Milner. **Música:** W. Franke Harling. **Montaje:** Eda Warren. **Dirección artística:** Hans Dreier, Ernst Fegte. **Intérpretes:** Margaret Sullavan *(Valette Bedford)*, Walter Connolly *(Malcolm Bedford)*, Randolph Scott *(Duncan Bedford)*, Janet Beecher *(Sally Bedford)*, Elizabeth Patterson *(Mary Cherry)*, Robert Cummings *(Archie Pendleton)*, Harry Ellerbe *(Edward Bedford)*, Dickie Moore *(Middleton Bedford)*, Charles Starrett *(George McGehee)*, Clarence Muse *(Cato)*. **Duración aprox.:** 90 min. **Estreno:** Madrid: 4 de mayo de 1940: Palacio de la Música.

The Texas Rangers (1936)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Paramount Pictures. **Productor:** King Vidor. **Productor ejecutivo:** William LeBaron. **Guión:** Louis Stevens, basado en un relato de King Vidor y Elizabeth Hill, del libro *The Texas Rangers: A Century of Frontier Defense* de Walter Prescott Webb. **Fotografía:** Edward Cronjager. **Dirección musical:** Boris Morros. Canciones: "The Texas Rangers' Song" de Sam Coslow y Harry Behn, "Purple Shadows" de Phil Boutelje y Sam Coslow, "I Can't Play the Banjo with Susanna on My Knee" de Phil Boutelje y Jack Scholl, "Allá en el rancho grande". **Montaje:** Doane Harrison. **Dirección artística:** Hans Dreier, Bernard Herzbrun. **Intérpretes:** Fred MacMurray *(Jim Hawkins)*, Jack Oakie *(Wahoo Jones)*, Lloyd Nolan *(Sam McGee "Polka Dot")*, Jean Parker *(Amanda Bailey)*, Edward Ellis *(Bailey)*, Bennie Bartlett *(David)*, Frank Shannon *(Stafford)*, Frank Cordell *(Ditson)*, Richard Carle *(Johnson)*, Elena Martínez *(María)*. **Duración aprox.:** 95 min. **Otra versión:** "Streets of Laredo (Tres tejanos)" (Leslie Fenton, 1949).

Stella Dallas (*Stella Dallas*, 1937)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Howard Productions. **Productor:** Samuel Goldwyn. **Productor asociado:** Merritt Hulburd. **Guión:** Victor Herman, Sarah Y. Mason, basado en la novela homónima de Olive Higgins Prouty. Dramatización: Harry Wagstaff Gribble y Gertrude Purcell. **Fotografía:** Rudolph Maté. **Música:** Alfred Newman. **Montaje:** Sherman Todd. **Dirección artística:** Richard Day. **Intérpretes:** Barbara Stanwyck *(Stella Martin / Stella Dallas)*, John Boles *(Stephen Dallas)*, Anne Shirley *(Laurel Dallas)*, Barbara O'Neil *(Helen Dallas)*, Alan Hale *(Ed Munn)*, Marjorie Main *(señora Martin)*, Tim Holt *(Richard Grosvenor III)*, George Walcott *(Charlie Martin)*, Ann Shoemaker *(señorita Phillibrown)*, Nella Walker *(señora Grosvenor)*. **Duración aprox.:** 104 min. **Estreno:** Madrid: 28 de diciembre de 1935: Gran Vía. **Otras versiones:** "Stella Dallas (...¡Y supo ser madre!)" (Henry King, 1925), "Stella (Stella)" (John Erman, 1990).

La ciudadela (*The Citadel*, 1938)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer (Estudios ingleses). **Productor:** Victor Saville. **Guión:** Ian Dalrymple, Frank Wead, Elizabeth Hill, basado en la novela homónima de A. J. Cronin. Diálogos adicionales: Emlyn Williams. **Fotografía:** Harry Stradling. **Música:** Louis Levy. **Montaje:** Charles Frend. **Dirección artística:** Lazare Meerson, Alfred Junge. **Intérpretes:** Robert Donat *(Andrew Manson)*, Rosalind Russell *(Christine)*, Ralph Richardson *(Denny)*, Rex Harrison *(Dr. Lawford)*, Emlyn Williams *(Owen)*, Penelope Dudley Ward *(Toppy Leroy)*, Cecil Parker *(Charles Every)*, Francis Sullivan *(Ben Chenkin)*, Mary Clare *(señora Orlane)*, Nora Swinburne *(señora Thornton)*. **Duración aprox.:** 110 min. **Estreno:** Madrid: 8 de noviembre de 1943: Avenida.

El mago de Oz (*The Wizard of Oz*, 1939)

Dirección: Victor Fleming, King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer / Victor Fleming Production. **Productor:** Mervyn Le Roy. **Guión:** Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf, basado en la novela *The Wolderful Wizard of Oz* de L. Frank Baum. Adaptación: Noel Langley. **Fotografía:** Harold Rosson (Blanco y negro y Technicolor). **Música:** Adaptación: Herbert Stothart. Canciones: "Over the Rainbow", "The Merry Old Land of Oz", "We're Off to See the Wizard", "Ding Dong! The Witch Is Dead", "The Wonderful Wizard of Oz", "If I Only Had a Brain", "If I Only Had a Heart", "If I Were King of the Forest" música de Harold Arlen y letra de E.Y. Harburg. **Montaje:** Blanche Sewell. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Efectos especiales:** Arnold Gillespie. **Intérpretes:** Judy Garland *(Dorothy)*, Frank Morgan *(profesor Marvel / The Wizard of Oz)*, Ray Bolger *("Hunk", el espantapájaros)*, Bert Lahr *("Zeke", el león cobarde)*, Jack Haley *("Hickory", el hombre de hojalata)*, Margaret Hamilton *(la bruja del oeste)*, Charley Grapewin *(tío Henry)*, Pat Walshe *(Nikko)*, Clara Blandick *(tía Em)*, Toto *(Toto)*. **Duración aprox.:** 97 min. **Estreno:** Madrid: 1 de marzo de 1945: Coliseum. **Premios:** Oscar 1939: Música, Canciones y Honorario (Judy Garland).

Northwest Passage (Book I: Rogers' Rangers) (1940)

Dirección: King Vidor, Jack Conway (escenas adicionales). **Segunda unidad:** Norman Foster. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer / King Vidor Production. **Productor:** Hunt Stromberg. **Guión:** Laurence Stallings, Talbot Jennings. Colaboración: Robert E. Sherwood, Frances Marion, Jules Furthman, Conrad Richter, Noel Langley, Bruno Frank, Jack Singer, Sidney Howard, Richard Schayer, Jane Murfin, King Vidor, Elizabeth Hill. Basado en la novela *Northwest Passage: Book One, Rogers' Rangers* de Kenneth Roberts. **Fotografía:** Sidney Wagner, William V. Skall. Supervisión Technicolor: Natalie Kalmus. **Música:** Herbert Stothart. **Montaje:** Conrad A. Nervig. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Malcolm Brown. **Intérpretes:** Spencer Tracy *(mayor Robert Rogers)*, Robert Young *(Langdon Towne)*, Walter Brennan *("Hunk" Marriner)*, Ruth Hussey *(Elizabeth Browne)*, Nat Pendleton *("Cap" Huff)*, Louis Hector *(reverendo Browne)*, Robert Barrat *(Humphrey Towne)*, Lumsden Hare *(Lord Amherst)*, Donald McBride *(sargento McNott)*, Isabel Jewell *(Jennie Coit)*. **Duración aprox.:** 125 min. **Nota:** Algunas secuencias fueron utilizadas en la serie del mismo título producida por la MGM para televisión en 1957.

Camarada X (*Comrade X*, 1940)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer / King Vidor Production. **Productor:** Gottfried Reinhardt. **Guión:** Ben Hecht, Charles Lederer, basado en un relato de Walter Reisch. **Fotografía:** Joseph Ruttenberg. **Música:** Bronislau Kaper. **Montaje:** Harold F. Kress. **Dirección ar-**

tística: Cedric Gibbons, Malcolm Brown. **Efectos especiales:** Arnold Gillespie. **Intérpretes:** Clark Gable *(McKinley B. Thompson)*, Hedy Lamarr *(Theodore)*, Oscar Homolka *(Vasiliev)*, Felix Bressart *(Vanya)*, Eve Arden *(Jane Wilson)*, Sig Rumann *(Emil von Hofer)*, Natasha Lytess *(Olga)*, Vladimir Sokoloff *(Michael Bastakoff)*, Edgar Barrier *(Rubick)*, George Renavent *(Laszlo)*, Mikhail Rasumny *(oficial ruso)*. **Duración aprox.:** 87 min. **Estreno:** Madrid: 25 de febrero de 1949: Palacio de la Música.

Cenizas de amor (*H.M. Pulham, Esq.*, 1941)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** King Vidor. **Guión:** Elizabeth Hill, King Vidor, basado en la novela *H.M. Pulham, Esquire* de J.P. Marquand. **Fotografía:** Ray June. **Música:** Bronislau Kaper. Dirección musical: Lenie Hayton. **Montaje:** Harold F. Kress. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Malcolm Brown. **Intérpretes:** Robert Young *(Harry Pulham)*, Hedy Lamarr *(Marvin Myles)*, Ruth Hussey *(Kay Motford Pulham)*, Charles Coburn *(señor Pulham)*, Van Heflin *(Bill King)*, Fay Holden *(señora Pulham)*, Bonita Granville *(Mary Pulham)*, Douglas Wood *(Bullard)*, Charles Halton *(Walter Kaufman)*, Leif Erickson *(Rodney "Bo-Jo" Brown)*. **Duración aprox.:** 120 min. **Estreno:** Madrid: 22 de julio de 1948: Albéniz.

An American Romance (1944)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Metro Goldwyn Mayer. **Productor:** King Vidor. **Guión:** Herbert Dalmas, William Ludwig, basado en un relato de King Vidor. Colaboradores no acreditados: Louis Adamic, Norman Foster, John Fante, James Hill, Tom Treanor, Wessel Smitter, Ross B. Wills, Renata Oppenheimer, Gordon Kahn, Frances Marion, Vincent Lawrence, Robert Andrews. **Fotografía:** Harold Rosson. Supervisión Technicolor: Natalie Kalmus, Henri Jaffa. **Música:** Louis Gruenberg. Canciones: "Lord Please Send Me down Your Love" de Louis Gruenberg y King Vidor; "Lullabye" de Louis Gruenberg. **Montaje:** Conrad A. Nervig. **Dirección artística:** Cedric Gibbons, Urie McCleary. **Efectos especiales:** Arnold Gillespie. **Intérpretes:** Brian Donlevy *(Steve Dangos / Stefan Dangosbiblichek)*, Ann Richards *(Anna O'Roarke Dangos)*, Walter Abel *(Howard Clinton)*, John Qualen *(Anton Dubechek)*, Horace McNally *(Theodore Dangos)*, Robert Lowell *(George Dangos)*, Mary McLeod *(Tina Dangos)*, Roy Gordon *(MacLane)*, Bobby Rich *(George, a los 14 años)*, Richard Hall *(George, a los 5 años)*. **Duración aprox:** 151 min., reducida a 122 min.

Duelo al sol (*Duel in the Sun*, 1946)

Dirección: King Vidor. No acreditado: William Dieterle. Directores de secuencias individuales: Josef Von Sternberg, William Cameron Menzies, Hal C. Kern, Chester Franklin. Segunda unidad: Otto Brower, Reeves Eason. **Producción:** Vanguard Productions / Selznick Releasing Organization. **Productor:** David O. Selznick. **Guión:** David O. Selznick, según la adaptación de Oliver H.P. Garrett de la novela homónima de Niven Busch. **Fotografía:** Lee Garmes, Harold Rosson, Ray Rennahan. No acreditados: Rex Wimpy, W. Howard Greene. Fotografía adicional: Charles P. Boyle. Supervisión Technicolor: Natalie Kalmus. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Montaje:** Hal C. Kern, William H. Ziegler, John Faure. **Diseño de producción:** J. McMillan Johnson. **Dirección artística:** James Basevi, John Ewing. **Efectos especiales fotográficos:** Clarence Slifer, Jack Cosgrove. **Intérpretes:** Jennifer Jones *(Pearl Chávez)*, Joseph Cotten *(Jess McCanles)*, Gregory Peck *(Lewt McCanles)*, Lionel Barrymore *(senador McCanles)*, Lillian Gish *(Laura Belle McCanles)*, Charles Bickford *(Sam Pierce)*, Butterfly McQueen *(Vashti)*, Walter Huston *(el "Matapecados")*, Herbert Marshall *(Scott Chávez)*, Joan Tetzel *(Helen Lengford)*, Harry Carey *(Lem Smoot)*. Narrador: Orson Welles. **Duración aprox.:** 135 min., reducida a 126 min. **Estreno:** Madrid: 12 de octubre de 1953: Capitol.

A Miracle Can Happen (1948)

Dirección: King Vidor, Leslie Fenton. Sin acreditar: John Huston y George Stevens. **Producción:** Miracle Productions / United Artists. **Productores:** Benedict Bogeaus, Burgess Meredith. **Guión:** Laurence Stallings, Lou Breslow, basado en un relato de Arch Oboler. Guión del episodio interpretado por Henry Fonda y James Stewart: John O'Hara. **Fotografía:** Edward Cronjager, Joseph Biroc, Gordon Avil, John Seitz. **Música:** Heinz Roemheld. Dirección musical: David Chudnow, Skitch Henderson. Temas: "Baby Made a Change in Me" de Skitch Henderson y Donald Kahn, "Queen of Hollywood Islands" de Frank Loesser. **Montaje:** James Smith. **Dirección artística:** Ernst Fegte, Duncan Cramer. **Coreografía:** Nick Castle. **Intérpretes:** Burgess Meredith *(Oliver Pease)*, Paulette Goddard *(Martha Pease)*, Fred MacMurray *(Al)*, James Stewart *(Slim)*, Dorothy Lamour *(Gloria Manners)*, Victor Moore *(Ashton Carrington)*, Henry Fonda *(Lank)*, William Demarest *(Floyd)*, Eilene Janssen *(Peggy Thorndyke)*, Dorothy Ford *(Lola)*. **Duración aprox.:** 107 min. **Otro título:** «On Our Merry Way». **Nota:** King Vidor dirigió los episodios interpretados por Burgess Meredith y Paulette Godard y un episodio interpretado por Charles Laughton cortado posteriormente.

El manantial (*The Fountainhead*, 1949)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Warner Brothers. **Productor:** Henry Blanke. **Guión:** Ayn Rand, basado en su novela homónima. **Fotografía:** Robert Burks. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** David Weisbart. **Dirección artística:** Edward Carrere. **Efectos especiales fotográficos:** William McGann, Edwin DuPar, H.F. Koenekamp, John Holden. **Intérpretes:** Gary Cooper *(Howard Roark)*, Patricia Neal *(Dominique Francon)*, Raymond Massey *(Gail Wynand)*, Kent Smith *(Peter Keating)*, Robert Douglas *(Ellsworth M. Toohey)*, Henry Hull *(Henry Cameron)*, Ray Collins *(Roger Enright)*, Moroni Olson *(presidente de junta)*, Jerome Cowan *(Alvah Scarret)*, Paul Harvey *(hombre de negocios)*. **Duración aprox.:** 114 min. **Estreno:** Madrid: 22 de noviembre de 1954: Pompeya, Palace.

Beyond the Forest (1949)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Warner Brothers. **Productor:** Henry Blanke. **Guión:** Lenore Coffee, basado en la novela homónima de Stuart Engstrand. **Fotografía:** Robert Burks. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** Rudi Fehr. **Dirección artística:** Robert Haas. **Efectos especiales:** William McGann, Edwin DuPar. **Intérpretes:** Bette Davis *(Rosa Moline)*, Joseph Cotten *(Dr. Lewis Moline)*, David Brian *(Neil Latimer)*, Ruth Roman *(Carol)*, Minor Watson *(Moose)*, Dona Drake *(Jenny)*, Regis Toomey *(Sorren)*, Sarah Selby *(Mildred)*, Mary Servoss *(señora Wetch)*, Frances Charles *(señorita Elliott)*. **Duración aprox.:** 96 min.

La luz brilló dos veces (*Lightning Strikes Twice*, 1951)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Warner Brothers. **Productor:** Henry Blanke. **Guión:** Lenore Coffee, basado en la novela *A Man Without Friends* de Margaret Echard. **Fotografía:** Sid Hickox. **Música:** Max Steiner. **Montaje:** Thomas Reilly. **Dirección artística:** Douglas Bacon. **Intérpretes:** Ruth Roman *(Shelley Carnes)*, Richard Todd *(Richard Trevelyan)*, Mercedes McCambridge *(Liza McStringer)*, Zachary Scott *(Harvey Turner)*, Frank Conroy *(J.D. Nolan)*, Kathryn Givney *(Myra Nolan)*, Rhys Williams *(padre Paul)*, Darryl Hickman *(String)*, Nacho Galindo *(Pedro)*, Gordon Nelson *(guar-*

da). **Duración aprox.:** 91 min. **Estreno:** Madrid: 9 de enero de 1956: Palacio de la Música.

Japanese War Bride (1952)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Bernhard Productions. **Productores:** Joseph Bernhard, Anson Bond. **Guión:** Catherine Turney, a partir de un relato de Anson Bond. **Fotografía:** Lionel Lindon. **Música:** Emil Newman, Arthur Lange. **Montaje:** Terry Morse. **Dirección artística:** Danny Hall. **Intérpretes:** Shirley Yamaguchi *(Tae Shimizu)*, Don Taylor *(Jim Sterling)*, Cameron Mitchell *(Art Sterling)*, Marie Windsor *(Fran Sterling)*, James Bell *(Ed Sterling)*, Louise Lorimer *(Harriet Sterling)*, Philip Ahn *(Eitaro Shimizu)*, Sybil Merritt *(Emily Shafer)*, Lane Nakano *(Shiro Hasagawa)*, Kathleen Mulqueen *(Milly Shafer)*. **Duración aprox.:** 91 min.

Pasión bajo la niebla (*Ruby Gentry*, 1952)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Bernhard-Vidor Productions. **Productores:** Joseph Bernhard, King Vidor. **Guión:** Sylvia Richards, basado en un relato de Arthur Fitz-Richard. **Fotografía:** Russell Harlan. **Música:** Heinz Roemheld. **Montaje:** Terry Morse. **Dirección artística:** Dan Hall. **Intérpretes:** Jennifer Jones *(Ruby Gentry)*, Charlton Heston *(Boake Tackman)*, Karl Malden *(Jim Gentry)*, Tom Tully *(Jud Corey)*, Bernard Phillips *(Dr. Saul Manfred)*, James Anderson *(Jewel Corey)*, Josephine Hutchinson *(Letitia Gentry)*, Phyllis Avery *(Tracy McAuliffe)*, Herbert Heyes *(Tackman)*, Myra Marsh *(Ma Corey)*. **Duración aprox.:** 82 min. **Estreno:** Madrid: 11 de enero de 1965: Palacio de la Prensa, Roxy B, Canciller. **Nota:** David O. Selznick participó en la posproducción.

Light's Diamond Jubilee (1954). **TV**

Directores: Alan Handley, Alan "Bud" Yorkin, Christian Nyby, King Vidor, William Wellman, Norman Taurog. **Producción:** David O. Selznick. **Guión:** Ben Hecht, David O. Selznick. **Música:** Victor Young. **Narración:** Joseph Cotten. **Duración:** 120 min. **Emisión:** Simultáneamente en la NBC, CBS, ABC, Dumont. Celebración del aniversario del descubrimiento de la bombilla de Thomas Edison. King Vidor dirigió dos partes:

The Leader of the People
Argumento: John Steinbeck. **Intérpretes:** Walter Brennan, Brandon de Wilde, Harry Morgan.

A Kiss for the Lieutenant
Argumento: Arthur Gordon. **Intérpretes:** Guy Madison, Kim Novak.

La pradera sin ley (*Man Without a Star*, 1955)

Dirección: King Vidor. **Producción:** Universal International. **Productor:** Aaron Rosenberg. **Guión:** Borden Chase, D.D. Beauchamp, basado en la novela homónima de Dee Linford. **Fotografía:** Russell Metty. Consultor Technicolor: William Fritzsche. **Música:** Joseph Gershenson. Canciones: "Man without a Star" letra de Frederick Herbert y música de Arnold Hughes, interpretada por Frankie Laine, "And the Moon Grew Brighter and Brighter" de Jimmy Kennedy y Lou Singer, interpretada por Kirk Douglas. **Montaje:** Virgil Vogel. **Dirección artística:** Alexander Golitzen, Richard H. Riedel. **Intérpretes:** Kirk Douglas *(Dempsey Rae)*, Jeanne Crain *(Reed Bowman)*, Claire Trevor *(Idonee)*, William Campbell *(Jeff Jimson)*, Jay C. Flippen *(Strap Davis)*, Richard Boone *(Steve Miles)*, Mara Corday *(Mary)*, Myrna Hansen *(Tess Cassidy)*, Eddy C. Waller *(Bill Cassidy)*, Frank Chase *(Waco)*. **Duración aprox.:** 89 min. **Estreno:** Madrid: 3 de agosto de 1959: Lope de Vega. **Otras versiones:** "A Man Called Gannon (Cuando el alba se tiñe de rojo)" (James Goldstone, 1968).

Guerra y paz (*War and Peace / Guerra e pace*, 1956)

Dirección: King Vidor. Segunda unidad: Mario Soldati. **Producción:** Carlo Ponti / Dino de Laurentiis / Paramount. **Guión:** Bridget Boland, Robert Westerby, King Vidor, Mario Camerini, Ennio De Concini, Ivo Perilli, Irwin Shaw (no acreditado), basado en la novela de Leon Tolstoi. **Fotografía:** Jack Cardiff. Segunda unidad: Aldo Tonti. (Technicolor / Vistavision). **Música:** Nino Rota. **Montaje:** Stuart Gilmore, Leo Catoso. **Dirección artística:** Mario Chiari, Franz Bachelin, Gianni Polidori. **Intérpretes:** Audrey Hepburn *(Natasha)*, Henry Fonda *(Pierre)*, Mel Ferrer *(príncipe Andrei)*, Vittorio Gassman *(Anatole)*, Herbert Lom *(Napoleón)*, Anita Ekberg *(Helene)*, Oscar Homolka *(general Kutuzov)*, Helmut Dantine *(Dolokhov)*, John Mills *(Platon)*, Milly Vitale *(Lise)*, Barry Jones *(Rostov)*. **Duración aprox.:** 208 min. **Estreno:** Madrid: 29 de febrero de 1960: Carlos III, Palacio de la Prensa, Roxy B. **Otra versión:** «Voina i mir» (Sergei Bondarchuk, 1968).

Salomón y la reina de Saba (*Salomon and Sheba*, 1959)

Dirección: King Vidor. Segunda unidad: Noel Howard. **Producción:** Theme Pictures. **Productores:** Edward Small, Ted Richmond. **Guión:** Anthony Veiller, Paul Dudley, George Bruce, basado en un relato de Crane Wilber. **Fotografía:** Freddie Young. (Technicolor / Super Technirama - 70 mm). Segunda unidad: John von Kotze. **Música:** Mario Nascimbene. Dirección musical: Franco Ferrara. **Montaje:** Otto Ludwig. **Dirección artística:** Richard Day, Alfred Sweeney, Luis Pérez Espinoza. **Coreografía:** Jeroslav Berger, Jean Pierre Genet. **Efectos especiales:** Alex Weldon. **Intérpretes:** Yul Brynner *(Salomón)*, Gina Lollobrigida *(Sheba)*, George Sanders *(Adonijah)*, David Farrar *(faraón)*, Marisa Pavan *(Abishag)*, John Crawford *(Joab)*, Lawrence Naismith *(Hezrai)*, José Nieto *(Ahab)*, Alejandro Rey *(Sittar)*, Harry Andrews *(Baltor)*. **Duración aprox.:** 141 min. **Estreno:** Madrid: 5 de mayo de 1960: Carlos III, Palacio de la Prensa, Roxy B.

Truth and Illusion: an Introduction to Metaphysics (1964)

Dirección, producción, guión, narración: King Vidor. **Montaje:** Fred Y. Smith. **Duración:** 25 min. 16 mm. Sin distribución comercial.

Metaphor: King Vidor Meets with Andrew Wyeth (1980)

Dirección, producción, guión: King Vidor. **Fotografía:** Bri Murphy, Deone Hanson. **Montaje:** Rex McGee, Chris Cooke. **Duración:** 35 min. Sin distribución comercial.

COLABORACIONES

Beautiful Love (Edward Sedgwick, 1914). Productor, coguionista, intérprete.

The Heroes (Edward Sedgwick, 1914). Productor, coguionista.

When It Rains It Pours (William Wolbert, 1916). Guionista.

The Intrigue (Frank Lloyd, 1916). Intérprete.

What'll We Do With Uncle? (William Beaudine, 1917). Guionista.

A Bad Little Good Man (William Beaudine, 1917). Guionista.

Dan's Daring Drama; or, Harem-Scarce Em (Al Santell, 1917). Guionista.

Just My Sister (Al Santell, 1917). Guionista.

Almas en venta (*Souls for Sale*) (Rupert Hughes, 1923). Intérprete.

Alice Adams (Rowland V. Lee, 1923). Productor.

The Plow That Broke the Plains (Pare Lorentz, 1936). Consultor técnico.

The River (Pare Lorentz, 1936). Consultor técnico.

Fight for Life (Pare Lorentz, 1940). Consultor técnico.

It's a Great Feeling (David Butler, 1949). Intérprete (él mismo).

Love and Money (James Toback, 1982). Intérprete.

DOCUMENTAL SOBRE KING VIDOR

Journey to Galveston (1980)

Dirección, guión: Catherine Berge. **Producción:** Sertis Vacari Films. **Productor:** Alain Lavalle. **Fotografía:** Ivan Koselka. **Montaje:** Jean-Philippe Berger. **Música:** Bob Hauser. **Dirección artística:** Marquita Doassans. **Duración:** 28 min. Intervienen: King Vidor, Colleen Moore, Mari Alden Garnett, Tanya Reichman, Bob Crane.

Duelo al sol

Abstracts

KING VIDOR OR THE ABILITY TO SURPRISE

Tag Gallagher

King Vidor is reminiscent of Chaplin. Both filmmakers managed to bring the art of the big screen closer to the man in the street, who saw himself reflected in their pictures. Chaplin was Vidor's model and, like Chaplin, was successful in capturing in his images the essence of nature and humankind, in bringing out the poetry of the commonplace, of the simple things in life. His work, just as that of Rossellini and De Sica, is full of melodrama and sex, storyline and climax, plus all kinds of cinematographic inventions. Vidor's characters are often lost and alone, the family or community representing a battlefield rather than ideal. However, in the end they find the strength needed to become a family. On the other hand, Vidor's work with his actors, and even more so with his actresses, is extremely important. His results came from the very behaviour of his actresses more than from acting methods. We might know that the people in Vidor's films are acting, but we never perceive them as actors.

KING VIDOR, THE APOTHEOSIS OF INDIVIDUALISM

Jesús Angulo

King, without question, is a pioneer in American filmmaking and one of greatest contributors to its development and permeation. Born in Texas, where he saw **Le Voyage dans la lune** (1902) by Méliès, King was drawn to this new emerging art, to which he would end up dedicating his entire life. In 1919, after making a few short documentaries, he directed his first feature film, **The Turn in the Road**. However, it was **The Big Parade** (1925) and **The Crowd** (1928) that made him one of the most celebrated names in American filmmaking of the time. Over the course of his career King Vidor directed some of the cornerstones in the history of international cinema, including **Our Daily Bread** (1934), **Duel in the Sun** (1946), **The Fountainhead** (1949) and **War and Peace** (1956), with **Salomon and Sheba** (1959) bringing his career to a close.

MORE THAN THE BRANCHES OF A TREE

Carlos Losilla

King Vidor's work presents a number of ramifications in film history. It condenses and anticipates different styles and tendencies, ranging from Soviet silent cinema to *Nouvelle Vague*, taking in the documentary movement of the Thirties and neorealism. Despite this stylistic disorder, both his formal aim and his favourite subject seem to be the search for balance and harmony in art and life, represented through disjointed structures and restless characters. The physical intensity of his images is carefully counterbalanced by the spiritual strength he so successfully extracts at the right moment, not unlike Emerson, Whitman and even Poe, following one of his country's most fruitful cultural traditions. The resulting transcendentalism, the constant perseverance in discovering what is hidden behind the images and the search for a palpable reality, connects Vidor's work to the most mystical currents in American filmmaking from Frank Borzage to Leo McCarey. And, curiously enough, the most expressive and direct. He is therefore the perfect figure on which to base an adequate and necessary rethinking of the notion of classicism, at least how it is understood in the context of American cinema.

THE WORK ETHIC IN KING VIDOR'S FILMMAKING

José Enrique Monterde

In light of theories suggesting Vidor was a "social" cineast or even a man deeply committed to left-leaning ideals, the author affirms that Vidor's films as well as his opinions are laced with ambiguity and confusion. The confrontation between individuality and society or community is appeased by individual triumph, considered vital to Vidor. Collectivism and the masses represent the annulment of the possibility of progress and development. In **The Fountainhead**, the confrontation between art and society is taken to the limit. Vidor defends the posture the artist who creates on his own, with no implication in terms of society's demands, because his talent, both religious and Messianic, is displayed above any other concrete worldly need.

THE TEMPTATION OF THE METROPOLIS: CITY LIFE AND COMMUNITY IN KING VIDOR'S FILMS

Àngel Quintana

One of the main reference points in King Vidor's thinking is the transcendental philosophy of Ralph Waldo Emerson. His way of thinking expresses a debate between the integration of the individual in nature and the recognition of the self as a means of personal imposition. The article studies the relationship between the fundamentals of Emersonian thought and the conflict in King Vidor's films between communal structures, in which individuals seek harmony based on respect for tradition and perseverance of rituals, and the new urban lifestyles which place tradition in crisis, promote community fragmentation and isolate the individual. In King Vidor's work the solution to this conflict lies in the exaltation of the figure of the common man, who accepts his place in the world and is adverse to the ambitious madness of the self-made man.

KING VIDOR IN THE CROSSROADS OF MELODRAMA

Pablo Pérez / Javier Hernández

When studying Vidor's contribution to melodrama, his works should not be approached as a single unit, particularly if we bear in mind that a number of his pictures were made to order. Moreover, his filmmaking is known for "intergenre contamination" making it hard to find a pure melodrama among his films. His range of hues is also covers a wide scope: from sentimental comedy with dramatic overtones, to out-and-out melodrama and social drama, to the most classic of sagas. Although Vidor is not a great creator of pure melodramatic forms, his contributions to the genre are significant. His social melodramas lack the sacred bourgeois milieu of the melodrama, becoming somewhat secularised, more along the lines of the emerging capitalist society. He introduces the debate between wild and domestic, between instinct and society, with clearly romantic underpinnings. And although his stories might be feeble at times, his staging overwhelmingly makes up for this weakness, becoming the true touchstone of his melodramas.

WESTERN AND COMMITMENT

Antonio Santamarina

After situating the five King Vidor Westerns in the context of the genre's evolution and in the history of the United States, the author takes a brief look at each of them, highlighting the filmmaker's personal contribution to each. He then goes on to analyse the underlying conflict on which these films are based, looking at some of the fundamental archetypal characteristics of Vidor's heroes. Lastly, the author draws on the civilisation vs. barbarity debate that runs through a good part of the narrative in these works, to unveil some of the key issues connected to the filmmaker's personal view of the political development of his country and of Westerns themselves.

THE GREAT DISILLUSION

Ricardo Aldarondo

King Vidor took on the subject of war in only two of his films and even so both became examples of the finest and most lucid films of the genre. Both pictures tell stories of disillusion, felt when war was still thought to be an act of courage, glory and devotion. Vidor does not attempt to deliver pacifistic declarations, but rather to demonstrate the impact of war on human lives, and for this very reason the antiwar message in his films is all the more powerful.

THE REVOLUTION OF THE METRONOME AND SILENT MUSIC

Quim Casas

King Vidor might be considered a theoretician and a forerunner in the development of motion picture soundtrack. His contributions were manyfold: his use of "silent music" to put together a silent sequence; his experimentation with music to heighten or add counterpoint in the early days of commercial sound; his use of music to define characters; his way of turning a song into a narrative element...

A MOVIE WITHOUT A BAD GUY

Fernando Fernán Gómez

The author takes another look at the film **Champ** and this time it takes him back in time to his adolescence, when he saw the screening of the film with some friends. This is the point of departure from which he examines the characters of the film (the movie withoyt a bad guy), and the world around them. The author also pays tribute to the two stars of the film, Wallace Beery and Jackie Cooper.

WAR AND PEACE, CITY AND COUNTRY

José María Latorre

War and Peace focuses on a constant struggle between two opposites: men of war vs. men of peace, idealism vs. deception, innocence vs. bitterness, love vs. death, city vs. country... and representation vs. reality. The film is true to Tolstoi's universe and very neatly expresses the contrast between the city and the country. The countryside is the place set aside for freedom, happiness and to enjoy the simple things in life. Vidor once again depicts a society torn between happiness as an obligation and obligation as part of the natural order.

Índices

Índice onomástico

Adorée, Renée: 8, 80
Agee, James: 41
Alessandrini, Goffredo: 50
Andreiev: 94
Arto, Florence: 15, 16, 17
Asquith, Anthony: 28

Baldelli, Pio: 13
Barahona, Fernando: 45, 50
Bardem, Juan Antonio: 45
Barrymore, Lionel: 26, 74
Barthes, Roland: 61
Bazin, André: 9, 13
Beauchamp, D.D.: 74
Beery, Wallace: 11, 12, 25, 36, 91
Berge, Catherine: 12
Bergman, Andrew: 50
Berlanga, Luis G.: 45
Blake, William: 40
Blin, Robert: 9
Boardman, Eleanor: 17, 19, 25
Boggs, John: 15
Bonaparte, Napoleón: 11, 12, 13, 25, 89, 93, 95, 96
Bondarev: 94
Borzage, Frank: 6, 43, 45, 47
Bougeaus, Benedict: 30
Bourget, Jean-Loup: 41, 43, 69
Boussinot, Roger: 39, 43
Brecht, Bertolt: 91
Brennan, Walter: 74
Brinner, Yul: 35
Brower, Otto: 30, 7
Brown, Clarence: 47, 61
Brown, John Mack: 74
Brown, Willis: 16
Brownlow, Kevin: 89
Bulgakov, Mihail: 94
Buñuel, Luis: 67
Butler, David: 16

Campbell, William: 75
Canetti, Elias: 46
Capra, Frank: 28, 44
Cardiff, Jack: 82
Carey, Harry: 76
Carné, Marcel: 8
Casas, Quim: 36, 76, 77
Cavell, Stanley: 52, 58
Cervantes, Miguel de: 35
Chaplin, Charles: 4, 5, 7, 8, 22, 26
Chase, Borden: 36, 74
Chion, Michel: 86, 89
Ciment, Michel: 47, 50
Clough, Roy: 15
Cobb, Lee J.: 74
Cole, Lester: 47
Colón, Cristóbal: 55
Combs, Richard: 13
Conway, Jack: 28
Cooper, Gary: 27, 31, 49, 68
Cooper, Jackie: 11, 13, 25, 91
Copland, Aaron: 91
Cortez, R.: 47
Cotten, Joseph: 74
Coursodon, Jean-Pierre: 13, 40, 43
Crain, Jeanne: 74
Crawford, Joan: 13
Cronin, A.J.: 65
Cukor, George: 6, 13, 39, 44
Curtiz, Michael: 13, 60

Davies, Marion: 21, 22
Davis, Bette: 32
Davis, Carl: 86
De Laurentiis, Dino: 34, 79, 88
DeMille, Cecil B.: 6, 15
De Robertis: 8
De Santis, Giuseppe: 38
De Sica, Vittorio: 8, 9
Del Río, Dolores: 25
Delahaye, Michael: 13, 36
Delgado, Manuel: 53, 58
Dickinson, Emily: 41
Dieterle, William: 30, 73
Donat, Robert: 28, 65
Donen, Stanley: 22
Donskoi, Mark: 38
Dos Passos, John: 8, 46
Douglas, Kirk: 34, 74
Dovjenko, Alexander: 6, 38
Dowd, Nancy: 13
Dreiser, Theodore: 46
Durgnat, Raymond: 40, 43, 50, 55, 58
Duvivier, Julien: 50
Dwan, Allan: 15

Eason, Breezy Reeves: 30, 73
Eddy, Mary Baker: 35
Eisenstein, Sergei M.: 5, 35, 84, 88
Emerson, Ralph Waldo: 6, 41, 51, 52, 56, 57, 58
Erice, Víctor: 85
Evans, Walker: 40, 41

Fairbanks, Douglas: 22
Faulkner, William: 8
Fejos, Paul: 45
Fellini, Federico: 40, 84, 85
Fenton, Leslie: 30
Fernández-Santos, Ángel: 74, 77
Ferrer, Mel: 12, 82
Fitzgerald, F. Scott: 8, 22, 27
Flaherty, Robert: 39
Fleisher, Richard: 35, 41
Fleming, Victor: 30, 72
Fonda, Henry: 30, 35, 79, 82, 88
Ford, John: 6, 41, 44, 48, 74, 76
Frank, Bruno: 35
Franklin, Chester: 30, 73
Frederick, Herbert: 89
Fuller, Sam: 6

Gable, Clark: 29
Gallagher, Tag: 39, 54, 58
Garbo, Greta: 13
Garland, Judy: 10, 11, 13
Gilbert, John: 8, 17, 18, 19, 22, 79, 80
Gish, Lillian: 18, 21, 36
Godard, Jean-Luc: 12
Goldwater, Barry: 45
Goldwyn, Samuel: 27
Green, A.E.: 47
Greenberg, Joel: 13
Grierson, John: 39
Griffith, D.W.: 14, 15, 16, 17, 18, 19, 69, 80, 88
Guarner, José Luis: 38, 39, 40

Haines, William: 22
Hathaway, Henry: 60
Hawks, Howard: 6, 13, 38, 41, 44, 87
Hawthorne, Nathaniel: 35, 41
Haynes, Daniel L.: 5

Hearst, William Randolph: 17, 21
Hemingway, Ernest: 8, 22
Hepburn, Audrey: 12, 82, 88
Herrmann, Bernard: 84
Heston, Charlton: 33
Higham, Charles: 13
Hill, Elizabeth: 25, 28
Hitchcock, Alfred: 6, 38, 44, 84, 87
Hitler, Adolph: 7
Holiday, Billie: 89
Homero: 35
Hopkins, Miriam: 11, 12, 26
Hopper, Edward: 41
Howard, Leslie: 28
Hughes, Arnold: 89
Huston, Walter: 74

Ince, Thomas: 15

Jacobs, Lewis: 50
Jones, Jennifer: 30, 33, 36, 66, 77
Joyce, James: 22

Kazan, Elia: 38
Kelly, Gene: 22
Kern, Hal: 30
King, Henry: 6, 47
Koval, Francis: 13
Kubrick, Stanley: 35

La Cava, Gregory: 48
Laine, Frankie: 89
Lamarr, Hedy: 11, 12, 29
Lang, Fritz: 6, 38, 44, 84, 87
Lang, Robert: 69
Latorre, José María: 23, 25, 36, 42, 43, 49, 62, 69, 75, 77, 88
Laughton, Charles: 30
LeRoy, Mervyn: 47
Leisen, Mitchell: 60
Lewis, Sinclair: 46
Linder, Max: 15, 69
Lorentz, Pare: 39
Losey, Joseph: 6, 38
Lourcelles, Jacques: 30, 36
Lubitsch, Ernst: 25, 44

MacMurray, Fred: 11
Mahler, Gustav: 42
Makanin: 94
Malden, Karl: 33
Malick, Terrence: 38, 42
Maltin, Leonard: 40, 43
Mamoulian, Rouben: 87
Mankiewicz, Joseph L.: 6
Mann, Anthony: 6, 74
Marcorelles, Louis: 35, 36
Marcus, James: 74
Marion, Francis: 25, 36
Marshall, Herbert: 74
Mayer, Louis B.: 17, 29, 30
McCarey, Leo: 6, 43
McCrea, Joel: 25
McKinney, Nina Mae: 5, 89
Méliès, Georges: 15
Melville, Herman: 41
Mencken, Henry Louis: 46
Menzies, William Cameron: 30, 73
Meredith, Burgess: 30
Milestone, Lewis: 47
Miller, David: 36
Mills, John: 11, 12, 79
Minnelli, Vincente: 6, 40, 69
Molière: 40
Monterde, José Enrique: 36, 40, 43, 50
Montgomery, Robert: 11, 12
Moullet, Luc: 13, 17, 35, 36
Mozart, W.A.: 42
Murger, Henri: 18
Murnau, F.W.: 5, 8, 39, 44
Murray, Mae: 21
Musil, Robert: 46
Mussolini, Benito: 7

Negri, Pola: 21
Newman, Alfred: 87
Nicolás II: 94
Nolan, Lloyd: 11, 12
Nowell-Smith, Geoffrey: 69
Nugent, E.: 47

Oakie, Jack: 11

Pasternak, Boris: 94
Pastroni, Giovanne: 35
Perkins, V.F.: 13
Pietsuj: 94
Pitts, ZaSu: 16
Poe, Edgar Allan: 41
Ponti, Carlo: 34, 79, 88
Power, Tyrone: 35
Pratt, George C.: 13
Preminger, Otto: 6
Prokofiev, Sergei: 84, 87

Rand, Ayn: 31, 45, 48, 49, 50, 65
Ray, Nicholas: 6, 84
Reagan, Ronald: 45
Renoir, Jean: 8, 12, 35, 50
Riambau, Esteve: 43
Rice, Elmer: 25, 55
Riquer, Martín: 36
Rohmer, Eric: 12, 39
Roman, Ruth: 32
Roosevelt, Franklin D.: 39, 47, 63
Rosen, Ph.: 47
Rosenberg, Aaron: 73
Rossellini, Roberto: 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 39
Rota, Nino: 42, 82, 84, 85, 86, 88, 89, 93
Roud, Richard: 13
Russell, Rosalind: 64

Sartre, Jean-Paul: 91
Scorsese, Martin: 72, 77
Scott, Randolph: 81
Seldes, Gilbert: 9, 13
Selznick, David O.: 17, 25, 30, 33, 34, 71, 73
Señor, Carlos: 16, 21, 33, 35, 36, 50
Shakespeare, William: 35
Shaw, George Bernard: 28
Shearer, Norma: 13
Shepard, David: 13
Sherman, Eric: 10, 13
Shivas, Marc: 13
Simmon, Scott: 40, 43, 55, 58
Sirk, Douglas: 61
Sloane, Paul: 35
Smith, Adam: 56
Spielberg, Steven: 5
Stahl, John M.: 60, 61, 68
Stanwyck, Barbara: 28, 36
Steinbeck, John: 8
Steiner, Max: 84
Stendhal: 5
Sternberg, Joseph Von: 6, 7, 15, 30, 44, 73
Stevens, George: 6
Stewart, James: 30, 76
Stroheim, Erich Von: 14, 44, 45
Sturges, John: 84
Sturges, Preston: 6
Swanson, Gloria: 57

Taurog, Norman: 28
Tavernier, Bertrand: 40, 43
Tchaikovski: 85
Thalberg, Irving: 20, 26
Thoreau: 41
Tiomkin, Dimitri: 84
Todd, Richard: 32
Tolstoi, Lev: 13, 34, 68, 82, 88, 93, 94, 95, 96
Tonti, Aldo: 82
Torreiro, Mirito: 43
Tourneur, Jacques: 6, 72
Tracy, Spencer: 13, 28, 72, 74
Trevor, Claire: 34
Trumbo, Dalton: 36, 47

Twain, Mark: 22

Valverde, José Maria: 34, 35, 36
Verga, Giovanni: 8
Vidaud, Anne-Marie: 56, 58

Walsh, Raoul: 6, 14, 15, 38, 41, 44
Weill, Kurt: 55, 91
Welles, Orson: 6, 21
Wellman, William: 55
West, Nathanael: 47
Whitman, Walt: 6, 41
Wilder, Billy: 39
Wolbert, William: 16
Wood, Sam: 6
Wright, Frank Lloyd: 31, 32, 49
Wyeth, Andrew: 6, 8, 13, 35
Wyler, William: 56

Young, Robert: 29, 39, 74

Zeffirelli, Franco: 90
Zinnemann, Fred: 84

Índice de películas

Acorazado Potemkin, El: 5, 35
Aleluya: 5, 6, *8*, 9, 10, 13, 17, 21, 22, 23, 24, 35, 36, 39, 40, 48, *54*, 55, 61, 66, 67, *84*, 86, 91
Alexander Nevski: 88
Alexandr Nevski (véase **Alexander Nevski**)
Amanecer: 5
American Romance, An: 6, *7*, 10, 19, 29, *39*, 40, 41, 45, 48, 49
Amore, L': 11
As the Earth Turns: 47
Avaricia: 45
Ave del paraíso: *24*, 25
Aventuras de Tom Sawyer, Las: 22

Bardelys the Magnificent (véase **Caballero del amor, El**)
Ben-Hur: 15
Better Times: 16
Beyond the Forest: 32, 66
Big Parade, The (véase **Gran desfile, El**)
Billy the Kid: 24, 60, 70, *71*, 72, 74, 75, 77, 91
Bird of Paradise (véase **Ave del paraíso**)
Birth of a Nation, The (véase **Nacimiento de una nación, El**)
Blackmail (véase **Muchacha de Londres, La**)
Bohème, La (véase **Vida bohemia**)
Boys Town (véase **Forja de hombres**)
Bronenosez Potemkin (**Acorazado Potemkin, El**)

Caballero del amor, El: 19, 25, 35
Cabiria: 35
Calle, La: 24, 25, 38, *55*, 60, 83, 84, 87
Calles de la ciudad, Las: 87
Camarada X: *29*
Cantando bajo la lluvia: 22, 91
Carga de la brigada ligera, La: 91
Cazador, El: 42
Cenizas de amor: 11, 29, 39, 40, 42, *51*, 52, 61, 65, 67, 68
Champ, The (véase **Champ**)
Champ: 10, 11, *13*, 25, 27, 36, 55, 56, 60, 61, 64, 65, 67, *90*, 91
Charge of the Light Brigade, The (véase **Carga de la brigada ligera, La**)
Chinoise, La: 12
Citadel, The (véase **Ciudadela, La**)
Citizen Kane (véase **Ciudadano Kane**)
City Lights (véase **Luces de la ciudad**)
City Streets (véase **Calles de la ciudad, Las**)
Ciudadano Kane: 21, 39
Ciudadela, La: 19, 23, *28*, 45, 48, 50, 54, 60, *63*, 65
Comrade X (véase **Camarada X**)
Conquering the Woman: 17
Corazones del mundo: 80
Crowd, The (véase **...Y el mundo marcha**)
Cynara (véase **Su único pecado**)

Danny Asks Why: 16
Dead End: 56
Deer Hunter, The (véase **Cazador, El**)
Déjeuner sur l'herbe, Le: 35
Delgada línea roja, La: 42
Demand of Dugan, The: 16
Distant Trumpet, A (véase **Trompeta lejana, Una**)
Dos semanas en otra ciudad: 40
Duel in the Sun (véase **Duelo al sol**)
Duelo al sol: 10, *11*, 14, 23, 24, 30, 33, 36, 49, 60, 61, 66, 67, 68, 71, *70*, 72, 74, *75*, 76, *83*, 84, 91, *109*
Duelo de titanes: 84

Encubridora: 84
Espartaco: 35
Espejismos: *20*, 21, 22, 30, 38, 40, 56

Feria de la vida, La: 47
Fight for Life: 39
Forja de hombres: 28
Fountainhead, The (véase **Manantial, El**)
Fueros humanos: 47
Futuro es nuestro, El: 47

Gabriel Over the White House: 48
Gold Diggers of 1933 (véase **Vampiresas 1933**)
Gone with the Wind (véase **Lo que el viento se llevó**)
Gran desfile, El: 5, 6, 7, 8, 14, 17, *18*, 21, 25, 35, 45, 46, 54, 62, 68, 78, *79*, *80*, *81*, 82, 83, 84, *85*, 87, 88, 89
Greed (véase **Avaricia**)
Guerra e pace (véase **Guerra y paz**)
Guerra y paz: 7, *10*, 11, 12, 13, 14, 23, 25, 34, 36, 42, 68, 69, *78*, 79, 81, 82, 84, 89, 91, *92*, 93, *94*, *95*, 96
Gundrops and Overalls: 16
Gunfight at O.K. Corral (véase **Duelo de titanes**)

H.M. Pulham, Esq. (véase **Cenizas de amor**)
Hallelujah (véase **Aleluya**)
Hallelujah, I'm a Bum (véase **Soy un vagabundo**)
Hearst in Dixie: 35
Hearts of the World (véase **Corazones del mundo**)
Heaven with a Barbel Wire Fence: 47
High Noon (véase **Solo ante el peligro**)
His Hour: 17
Hombre del Oeste, El: 74
Hombre que mató a Liberty Valance, El: 76
Houston Sugar Refining Documentary: 15

In Town: 15
Intolerance (véase **Intolerancia**)
Intolerancia: 16, 19, 35, 88
Iván el Terrible: 35
Ivan Grozni (véase **Iván el Terrible**)

Jack-Knife Man, The: 16
Japanese War Bride: 10, 32, 33, 82
Johnny Guitar: 84
Journey to Galveston: 12

La que paga el pato: *21*
Ladri di biciclete (véase **Ladrón de bicicletas**)
Ladrón de bicicletas: 8, 9
Light's Diamond Jubilee: 34
Lightning Strikes Twice (véase **Luz brilló dos veces, La**)
Lo que el viento se llevó: 30
Lonely Are the Brave (véase **Valientes andan solos, Los**)
Lonesome (véase **Soledad**)
Looking Forward (véase **Futuro es nuestro, El**)
Luces de la ciudad: 5

Luz brilló dos veces, La: *32*, 42, *43*, 60, 67

M. Eine Stadt einen Mörder (véase **Vampiro de Düsseldorf, El**)
Mago de Oz, El: 10, 72, 83
Man of the West (véase **Hombre del Oeste, El**)
Man Who Shot Liberty Valance, The (véase **Hombre que mató a Liberty Valance, El**)
Man Without a Star (véase **Pradera sin ley, La**)
Man's Castle, A (véase **Fueros humanos**)
Manantial, El: 6, 13, 19, 26, 28, *31*, 32, 41, 45, 48, *49*, 50, 56, *57*, 65, *66*, 67, 68, 84
Mandingo: 41
Metaphor: King Vidor Meets Andrew Wyeth: 13, 35
Miracle Can Happen, A: 30
Muchacha de Londres, La: 87
My Darling Clementine (véase **Pasión de los fuertes**)

Nacimiento de una nación, El: 18
Ninotchka: 29
Noche nupcial: 23, 25, *27*, 28, 60, 65
Noi vivi: 50
Northwest Passage: 11, 13, 23, 28, 40, 50, 56, 60, 70, 71, *72*, *73*, 74, 75, 77
Not So Dumb: 21

Other Half, The: 16
Our Daily Bread (véase **Pan nuestro de cada día, El**)

Pan nuestro de cada día, El: 8, 19, 23, 26, 32, *38*, 39, 40, *44*, 45, 46, *47*, 48, 49, 50, 54, 55, 61, 63, 64, 71, 74, 83, 84, 87, 89
Pasión bajo la niebla: *23*, 24, *33*, 45, 61, 66, 67, 68, 69, 75, 77
Pasión de los fuertes: 74
Patsy, The (véase **La que paga el pato**)
Paz en la guerra: 10, 28, 81
Peg o' My Heart (véase **Tin-Tín de mi corazón**)
Plow That Broke the Plains, The: 39
Poor Relations: 16
Pradera sin ley, La: 17, 19, 33, 34, 36, 45, 50, 60, 70, 71, 74, *76*, 84, 89
Presidents Mistery, The: 47
Psicosis: 41
Psycho (véase **Psicosis**)
Public Enemy, The: 55
Pygmalion: 28

Rancho Notorius (véase **Encubridora**)
Río, El: 12
River, The (1936): 39
River, The (1950) (véase **Río, El**)
Roma città aperta (véase **Roma, ciudad abierta**)
Roma, ciudad abierta: 5, 39
Ruby Gentry (véase **Pasión bajo la niebla**)

Salomon and Sheba (véase **Salomón y la reina de Saba**)
Salomón y la reina de Saba: 14, 23, *34*, 35, 67, 78, *97*
Scarface, el terror del hampa: 87
Scarface, Shame of a Nation (véase **Scarface, el terror del hampa**)
Show People (véase **Espejismos**)
Singin' in the Rain (véase **Cantando bajo la lluvia**)
Sky Pilot, The: 17, 70
So Red the Rose (véase **Paz en la guerra**)
Soledad: 45
Solo ante el peligro: 84
Sospecha: 60
Soy un vagabundo: 47
Spartacus (véase **Espartaco**)
State Fair (véase **Feria de la vida, La**)
Stella Dallas: 10, 27, 36, *37*, 52, *53*, 58, 60, 61, *64*, 65
Stranger's Return, The: 11, *26*, 40, *67*
Street Scene (véase **Calle, La**)
Su único pecado: *22*, 23, 25, *59*, 60, 67, 68
Sunrise (véase **Amanecer**)
Suspicion (véase **Sospecha**)

Tabú: 5, 8
Tabu (véase **Tabú**)
Terror de las praderas, El (véase **Billy the Kid**)
Texas Rangers, The: 11, 28, 70, 71, 72
Thin Red Line, The (véase **Delgada línea roja, La**)
Three Cornered Moon: 47
Three Wise Fools (véase **Tres solterones discretos**)
Tin-Tín de mi corazón: 17, 61, 64
Toby Dammit: 40
Tom Sawyer (véase **Aventuras de Tom Sawyer, Las**)
Tres solterones discretos: 17
Trompeta lejana, Una: 15
Truth and Illusion: an Introduction of Metaphysics: 35
Turn in the Road, The: 10, 14, 16, 35
Two Weeks in Another Town (véase **Dos semanas en otra ciudad**)

Valientes andan solos, Los: 36
Vampiresas 1933: 47
Vampiro de Düsseldorf, El: 87
Viaje a la luna: 15
Vida bohemia: 18, *62*, 84
Vikingos, Los: 35
Vikings, The (véase **Vikingos, Los**)
Vive como quieras: 28
Voyage dans la lune, Le (véase **Viaje a la luna**)

War and Peace (véase **Guerra y paz**)
Wedding Night, The (véase **Noche nupcial**)
When It Rains It Pours: 16
Wine of Youth: 22
Wizard of Oz, The (véase **Mago de Oz, El**)

...Y el mundo marcha: 5, 8, *9*, 11, *14*, *19*, 24, 25, 26, 32, 36, 38, 40, 45, *46*, 47, 48, 57, 58, 60, *61*, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 74, 83, 85, 87, *88*, 91
You Can't Take It with You (véase **Vive como quieras**)

Próximo número:

CINE Y DERECHO